

EÖTVÖS LORÁND TUDOMÁNYEGYETEM
BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KAR

Irodalomtudományi Doktori Iskola
Vezető: Dr. Kulcsár Szabó Ernő, DSc

Orosz Irodalom és Irodalomkutatás Doktori Program
Vezető: Dr. Kroó Katalin, CSc

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

KOCSIS GÉZA

„SZABADULÁS”-TÖRTÉNETEK TURGENYEV
TAVASZI VIZEK CÍMŰ ELBESZÉLÉSÉBEN
Az antik örökség újraírási formái a kultúra folyamatában

Témavezető: Dr. Kroó Katalin, CSc

A bíráló bizottság tagjai

Elnök: Dr. Lukács István, PhD

Opponensek: Dr. Hetesi István, CSc
Dr. Ferenczi Attila, PhD

Titkár: Dr. Szabó Tünde, PhD

További tagok: Dr. Nagy István, CSc
Dr. Hajnádý Zoltán, DSc
Dr. Hajdu Péter, CSc
Dr. Mezősi Miklós, PhD

Budapest
2011

Problémafelvetés

Hogyan olvassuk a *Tavaszi vizeket*?

A legtágabb értelemben erre a kérdésre keressük a választ jelen értekezésben. Szükséges természetesen, hogy részekre bontsuk a problémát: Turgenyev elbeszélésében az alakábrázolás, a cselekményvezetés, e kettőnek a szövegközi hálózatban megformálódó értelme, és eme értelemnek az irodalmi archetípus jelenségére való poétikai rávetítése – ezek jelentik olvasási módunk kiindulási pontjait. E kérdések sorának felvetéséből következik a műfajiság problémájának előtérbe helyezése, melytől elválaszthatatlan Turgenyev elbeszélésében a műfaj történeti, és tágabban a kultúrátörténeti szemléletmód. Ezért tesszük két nézőpontból vizsgálat tárgyává az elbeszélésben megragadható történetmondást – egyfelől narratológiai kérdésként kezelve azt, másfelől Turgenyev poétikailag megfogalmazódó kultúrátörténeti modelljének az azonosítására törekedve. E területek mindegyikén végighaladva kutatunk olyan magyarázatok után, melyek megeléje elénk tárja a *Tavaszi vizekből* megfeythető világ-szemlélet alapján az emberi sors legáltalánosabb érvényű leírását, és ezzel együtt annak poétikai meghatározását, hogyan válik az irodalmi szöveg a kulturális tradíció részévé. A Turgenyev-mű hősének sorsa értelmezésünk szerint ugyanezen műnek a kultúra folyamatában kijelölt sorsát reprezentálja. A *Tavaszi vizekből* kibontható, imént említett világ-szemlélet ennek fényében Turgenyev kultúraszemléleteként tárul elénk.

Az interpretáció vezérfonalát a disszertáció címével kijelölt téma, a *Tavaszi vizekben* fellelhető „szabadulás”-történetek kibontása fogja képezni. Ezen történeteket a következő pontokon látjuk megragadhatónak: 1. az elbeszélés alakábrázolásában a bezártságból megszabaduló hős intertextuálisan meghatározott irodalmi megjelenítése, valamint az ilyen módon ábrázolt hős történetének kifejtése mind a cselekményvilágban, mind az intertextuális szemantikai szűzsében¹; 2. az így megalkotott történet elbe-

¹ Az intertextuális szemantikai szűzsé jelentésének azonosítását, a terminus megalapozását és definícióját ld. Kroó 2002a: 288–295, 367–368, 374–375.

szélhetősége a narratív poétika vizsgálatával;² 3. az intertextusok alakjai által hordozott szövegekben megjelenítődő összefüggő kulturális (irodalmi, zenei) hagyomány, mely szemantikai fókuszba emeli a kultúra történetében bizonyos szövegek összetartozását, paradigmába rendeződését, amit a Turgyev-elbeszélés tükröz; 4. ezen kulturális hagyományoknak a bemutatása, és annak vizsgálata, hogy e tradíciók hogyan lépnek kölcsönhatásban miként épülnek egymásra.³ Az értekezés célja ebből következően az, hogy a részletes alaktipológiai⁴, szövegközi, elbeszéléspoétikai és a kultúrák kölcsönhatását érintő elemzések fényében meghatározza azt, amit Turgyev *Tavaszi vizek* című elbeszélése a kultúra folyamatáról és az alkotásnak e folyamatban elfoglalt helyéről közöl. E kérdés megközelítésének a tisztázására való törekvést fejezi ki az értekezés címében a kulturális örökség „újraírásának” problémamegjelölése.

A kulturális örökségre ugyanakkor a cím mint *antik* örökségre utal, ami pontosításra szorul. A disszertációban ténylegesen középpontba kerül egy konkrét, az ókori római irodalomhoz köthető szépirodalmi szöveg, Vergilius *Aeneise*. Az *Aeneis* inter-

² E téma kifejtésének elméleti megalapozását Borisz Uspjenszkij és Gérard Genette munkái adják, ld. Uspjenszkij 1984, Genette 1972, 1983. Az elméleti és szakirodalmi ismertetést az értekezés második fejezetében végzem el.

³ E kérdés vizsgálatánál érdemes figyelembe venni Z. G. Mints koncepcióját, melyet a szimbolista próza értelmezése kapcsán fogalmazott meg a „poligenetikus” (Zsirmunszkij terminusa) szövegekre érvényesítve. A kutató rámutat a „neomitologikus” szövegekben arra az izomorfizmusra, mely a heterogén alak- és szüzsévaltozatok között létesül, és alapját képezi az így teremtődő szövegnek, vö. Mints 1990: 76. Vizsgálódásaim azt bizonyítják, hogy az a konstrukció, melyet értekezésemben a fenti 4. pontban megjelölt megközelítési mód eredményeképpen írok le, nem a mítosz fogalmával határolható be.

⁴ Turgyev hőseinek tipológiai vizsgálata N. G. Csernisevszkij *Orosz ember találkan* című esszéjének (ld. Csernisevszkij 1978) 1858-ban történt megjelenése óta a kritikai irodalom tárgyát képezi. A kritikus által leírt, az akaratgyengésnek a cselekményben megnyilvánuló tulajdonságán keresztül értelmezett „felesleges ember” típusát a Turgyev-szakirodalomban azóta is, mind a mai napig széles körű érdeklődés övezi. Ide sorolhatjuk az alaktipológia szintjén Lev Pumpjanszkij értelmezését Turgyev regényeivel kapcsolatban: a kutató az ilyen műalkotást „a szociális improduktivitás regényé”-nek nevezte, hősét pedig ennek megfelelően „szociálisan improduktív személyiség”-nek, mely terminust a „felesleges ember” leírására használ; ugyanő hívja fel a figyelmet arra is, hogy az ilyen hős cselekedeteit az a kulturális környezet határozza meg, melyhez tartozik, vö. Pumpjanszkij 2002a; A. B. Muratov szintén ebben a keretben értelmezi a *Tavaszi vizek* főhősét, Szanyint, mikor az alakot meghatározó típust a „nemzeti pszichológia alapvető sajátosságainak megjelenítője”-ként írja le, vö. Muratov 1985: 35–36. A társadalomkritikai szempontú megközelítést Jane Costlow-nak az 1990-es évek elején megjelent munkája képviseli, mely a nemek társadalmi szerepének összefüggéseiben vizsgálja a *Tavaszi vizeket*, vö. Costlow 1991. A „feleslegesség” másik alkotóelemének, a szerelmi kapcsolatok kialakítására való kép telenségnek új hangsúlyt adva a magyar Turgyev-kutatásban ld. Hetesi István értelmezését, mely ezt az alakjegyet a „pillanat megragadására való képtelenség”-ként⁴ határozza meg, a hősnők alakjában megnyilvánuló természetességet pedig a főhősök azon tulajdonságával állítja szembe, hogy a műveltségükből fakadó reflexió elválasztja őket a természetes érzésektől, vö. Hetesi 1990. Ennek köszönhető az is, hogy ezen értelmezési hagyomány áttekintése és revíziója szintén igen jelentős részét alkotja a tudományos vizsgálatoknak, ld. pl. Armstrong 1985; Mann 1994; Markovics 1995; Hetesi 1999, 2006; Kroó 2002a: 18–23.

textussá válását értekezésünkben a fent említett megközelítési módok közül három fontos területen vizsgáljuk, az alakszerepek, az intertextusban megformálódó történet és a narratív poétika szövegközi meghatározottsága szerint. Az első két poétikai szempont Dido és Aeneas szerelmének (személyes sorsának) a témáját eleveníti meg a *Tavaszi vizekben*, beleértve a *saját és idegen* föld, és ehhez tartozóan a *saját és idegen* szokások és kultúra gondolatkörét. E témák azonban nemcsak a hősökhoz és történetükhöz kötődő problémákat szövegezik meg, hanem Turgenyev elbeszélésében összekapcsolódnak a *nemzeti identitás* igen összetetten megfogalmazódó problémájával, mely a cselekmény világában mint a *nemzetkarakterológia* kérdése (vö. orosz, olasz, német karakter), egy ennél lényegesen elvontabb szemantikai szinten pedig mint a *nemzeti kultúra* kérdése tárul fel. Az említett narratív poétikai szempont kötődik a *nemzeti kultúra* meghatározásához is. Egyfelől az *Aeneis* jelenléte Turgenyev elbeszélésének narratív rendszerében úgy érvényesül, mint az a párhuzam, mely a vizuális jel észleléséből kibontott emlékezési folyamat megjelenésének köszönhető: részben Szanyin emlékezési folyamatához kötődik, részben asszociatív úton Aeneasnak az *Aeneis* II–III. énekében helyet kapó elbeszélésében tárul fel. Másfelől pedig a Dido és Aeneas történetében rejlő (a *saját és idegen* kérdéséhez is kapcsolódó) személyes sors kérdése a *Tavaszi vizekben* különböző változatokban és különböző intertextusokban íródik újra. Ezek, mint említettük, tükrözik Turgenyevnek azon szemléletét, mely szerint a kultúrát mint folyamatot értelmezi a *Tavaszi vizek* szövege. Ebben az összefüggésben, amikor például az *Aeneis* szövege Ruth bibliai története mellé kerül az elbeszélésben, magát az *Aeneist* is újraírásként érzékeljük (kizárólag Turgenyev elbeszélésén belül). Ugyanakkor a szintén intertextusként jelentkező *Isteni színjáték* mint az *Aeneis*hez kapcsolódó, azt újra gondoló szöveg értelmezendő.

Az antik „örökségből” építkező Turgenyev-mű másik jelentős forrása az archaikus római komédia. A komédiát azonban nem mint konkrét szöveget érhetjük tetten a *Tavaszi vizekben*, hanem mint megidézett *hagyományt*, vagyis olyan kulturális utalásról van szó, mely egy meghatározott szövegkorpuszra jellemző. Ennek határait Turgenyev elbeszélése jelöli ki. Egész másféle tehát ez esetben az intertextuális poétikai eljárás. Az értekezésben megvizsgáljuk az így meghatározott intertextus kiépülési módjait, valamint azt, hogyan válnak intertextussá az ide tartozó műfaji hagyományt

újrairó kulturális – irodalmi és zenei – alkotások. Jelenti ez a *commedia dell'arte* aktív szövegbeli megidézését, valamint az ilyen típusú történetre épülő vígoperák előtérbe helyezését a *Tavaszi vizek*ben. Ezért merül fel annak szükségessége, hogy az irodalmi intertextualitás mellett a zenei intertextualitás jelenségét is alaposan szemügyre vegyük. Maga Turgenyev sajátos módon „írja újra” a *commedia dell'arte* alakjait és motívumait, de még ennél is kiterjedtebben az archaikus római komédia figuráinak jellegzetes jegyeit. Részletesen bemutatjuk, hogyan ruházódnak e jegyek az elbeszélés egyes hőseire, és azt is, hogy mindez hogyan kapcsolódik ismét össze az alak-típológiának azzal a poétikai kérdésével, melyet az *Aeneis* intertextuális feldolgozása révén is megellelhetünk a fent említett nemzetkarakterológiai kérdéskörben (vö.: *saját és idegen föld mint saját és idegen kultúra*).

A *Tavaszi vizek*ben megjelenített antik örökség harmadik nagy területeként a Klytaimnéstra történetét feldolgozó tragédiák által kijelölt drámai hagyományt azonosítjuk. Ez a tradíció az alapjául szolgáló mítosz révén kerül kapcsolatba Vergilius *Aeneis*ével, másrészt viszont megidézési módja szorosan kapcsolódik az archaikus római komédia intertextuális megjelenítéséhez. A tragédiai hagyománynak a komédiai intertextus talaján végbemenő beidézése a műfaj kérdését állítja az értelmezés középpontjába; a Klytaimnéstra-történetben exponált családi sors motívuma pedig visszavezet a *saját és idegen* kérdésköréhez.

Ezek tehát az antik irodalom olyan jelentős szövegkorpuszai, illetve konkrét művészi szövegei, melyek intertextuális újrairásban kerülnek eléink Turgenyev vizsgált elbeszélésében az alaktipológia, a történettípus és történetmondás, a műfaj és a kultúra értelmezésének problémáját nyomatékosítva. Intertextuális újrairásról van tehát szó. Azonban olyan újrairás ez, mely egyben történetileg egymásra is vonatkoztatja az antik intertextusokat, sőt körükbe von korábbi és későbbi, az antikvitás körén kívül eső szövegeket, mint például a Biblia vagy Dante *Isteni színjátéka*. Ezért az intertextusrendszeren belüli újrairásokra is gondolhatunk.

Az összes eddig érintett antik, illetőleg a fentiek szerint kibővülő intertextus vonatkoztatható valamilyen módon a „szabadulás”-történetekre. Azonban az antikvitás kijelöléséhez kapcsolódóan e történetek meghatározhatóságának a problémája szintén magyarázatot igényel. Arról van ugyanis szó, hogy az *inclusa* (a megszabadításra váró

bezárt nő) archetípusként is érthető, olyan alakként, melyet Northrop Frye nyomán egy *műthosz* figurájaként azonosítunk. Erre a későbbiekben részletesen kitérünk majd, e bevezetőben csak annyit fontos tisztázni, hogy az archetípus első irodalmi azonosíthatósága az antik irodalomhoz kötődik (beleértve a mítoszmegjelenítéseket is), és ebben az értelemben véve, amikor az *inclusa* alakját vizsgáljuk a különböző intertextusokban, közvetett módon az antikvitás mindig referenciát képez. Az antikvitásra ily módon két eltérő megközelítésben fordít az értekezés figyelmet: egyfelől az archetípussal meghatározott műfaj előtti cselekmény irányából vizsgálódunk, és itt az antikvitás közvetítő szerepére gondolhatunk; másfelől kifejezetten műfajokat és műfaji hagyományokat idéző szövegeket és szövegkorpuszokat tanulmányozunk. Mindkét forrás lényeges része Turgenyev antikvitásra vonatkozó intertextuális „munkájának”, és egyben lényeges eleme a kultúra folyamatosságáról alkotott poétikai nézete kifejezésének. Az *inclusa* mint archetípus ugyanakkor jelentős változáson megy át, a megszabadításra váró *bezárt nő* alakja a *Tavaszi vizek*ben több szinten metaforizálódik, így felelhet meg az *inclusa* a *bezárt férfi* alakjának (lásd Szanyin, Pantaleone, Klüber), illetve sokkal elvontabb jelentéseknek, melyek már nem a cselekmény értelmezési szintjén konstruálódnak. Ide tartozik a *bezárt szöveg* gondolatának a kiépítése, mely a *bezárt kultúra* kinyitásának, a kultúrának mint *saját* és *idegen* szövegek egymásból való folytonos kiszabadításának az elképzelésével társul. E „*kiszabadítás*” folyamatként tárulkozik fel.

Mindezt együtt és az idevont vizsgálati és interpretációs szempontokat a maguk összességében tekintjük olyan aspektusoknak, amelyeket a disszertáció címével igyekeztünk megjelölni: „Szabadulás”-történetek Turgenyev *Tavaszi vizek* című elbeszélésében – Az antik örökség újrairási formái a kultúra folyamatában.

Ebben a gondolkörben mozogva a kifejtést a disszertáció négy nagy fejezetben valósítjuk meg.

Az első fejezetben a szövegköziség és a műfajpoétika összefüggéseit járjuk körül a *Tavaszi vizek*ben az alakszerepek és történetípusok intertextuális értelmezésének szempontjából. Az *inclusa*-történetet beidéző cselekményes szignál azonosítását követően bemutatjuk az archaikus római komédia hőstípusainak jelenlétét a *Tavaszi vizek* alakábrázolásában, feltárva annak ráépülését a *bezárt nő* történetére; az európai

drámai hagyomány megjelenítésének kontextusában értelmezzük a Klytaimnéstra történetén alapuló tragédiahagyomány bevonását az elbeszélés intertextuális hálózatába. Az interpretáció során kitérünk az egyes drámai hagyományok által képviselt értékrendek turgenyevi megjelenítésére is. Ezt követően fordítjuk figyelmünket a *Tavaszi vizek* bibliai intertextusaira, melyek közül Ruth történetének és Salome táncának szentelünk külön figyelmet a tekintetben is, hogy miként értelmezhetők ezen intertextusok az *inclusa*-történet fényében. A fejezet harmadik interpretációs egységében Vergilius *Aeneis*ének a *Tavaszi vizek*ben adott előtérbe helyezését tanulmányozzuk az alakszerepek tekintetében. Végül röviden kitérünk a turgenyevi alaktipológia egy aspektusára, a szerelmi viszony résztvevőire vonatkozó tipizálásra.

A disszertáció második fejezetének témáját a *Tavaszi vizek* narratív poétikájának bemutatása képezi a szövegközi meghatározottság szempontjából. A kerettörténet értelmezéséből kiindulva vizsgáljuk azon intertextusoknak megformálódását az elbeszélésben, melyek beidéződésük révén egyben műfaji hagyományokra is rámutatnak. Ezek közül azonosítjuk a *Bildungsroman*, az életrajz és az önéletrajz egyes elemeit, és ezen műfaji tradícióknak a *Tavaszi vizek*be történő beemelésére figyelve végezzük el az elbeszélés narratív struktúrájának feltárását.

A harmadik fejezet problémafelvetése a zenei intertextusok megjelenítése a *Tavaszi vizek*ben. Az interpretáció során feltárjuk, hogy miképpen alkalmasak a szövegközi hálózat részévé váló zeneművek egyrészt teljes műfaji hagyományok megjelenítésére, másrészt egyes nemzeti kulturális tradíciók kijelölésére. Feltárjuk, hogy az intertextuális jelentésképzés során a *Tavaszi vizek* oly módon mozgatja az olvasó művelődéstörténeti ismereteit, hogy a megidézett szövegek körét kitágítja azok befogadástörténetére való utalásokkal is. Ezért vizsgálatunk tárgyát kiterjesztjük ezen alkotásoknak a megidézett korban jellemző értékelésére. Sort kerítünk azon irodalmi intertextusok feltérképezésére, melyek a zenei intertextusok kontextusában oly módon válnak az elbeszélés részévé, hogy egyben *nemzeti hagyományként* kapnak megjelölést.

A negyedik fejezet tárgyaül az alaktipológia és a kultúraábrázolás témái szolgálnak. Az első három fejezetben lefolytatott műelemzések eredményeit figyelembe véve fogjuk bemutatni Turgenyev alakábrázolásának tipológiáját a nemzet-

karakterológia, ezzel összefüggésben pedig a *saját* és az *idegen* viszonyának szempontjából. Ezt követi annak felvetése, hogy az így értett, kulturális tradíciókhoz kötött alakábrázolás miként értelmezhető át az egyes kulturális hagyományok megjelenítésére.

A fentiek fényében az értekezés során elvégzett elemzések eredményeképpen arra teszünk kísérletet, hogy rámutassunk az *inclusa* alakjának és történetének olyan metaforizációjára a *Tavaszi vizek*ben, amely Turgenyev kultúraszemléletét tükrözi. Feltételezésünk szerint az archetipikusan értelmezett „szabadulás”-történetnek különféle megjelenési formáiként érthető szövegek intertextusként való belépése a *Tavaszi vizek*be; valamint az archetipikus szüzsé variánsait képviselő szövegek újraösszerendeződése a metaforizáció szintjén a kultúra működésének modelljét adják.

Első fejezet
Szövegköziség és műfajpoétika
Alakszerepek, történettípusok

Bevezetés

Jelen doktori értekezésnek eme első fejezetében a kifejtés logikai menetét – annak alapján, amit a „Problémafelvetés” című részben lefektettünk – az határozza meg, hogy rámutatunk kétféle irodalmi szövegkapcsolódási formára Turgenyev elbeszélésében: a *Tavaszi vizek*nek 1. bizonyos irodalmi-műfaji hagyományokba való beágyazottságára (tágan értelmezve műfajpoétikai kérdésről beszélhetünk); 2. konkrét irodalmi műalkotásokkal alkotott szövegközi viszonyára. Ahogy erre felhívtuk a figyelmet, Turgenyev elbeszélése mindkét említett szöveghivatkozási típust szemantikailag visszaköti a *bezárt nő* történetéhez, tehát művében az *inclusa*-történetet úgy láttatja a kultúra folyamatában, hogy egyszerre idéz meg konkrét műalkotásokat és hozzájuk kapcsolódó ábrázolási és műfaji hagyományokat. E fejezetben ezeknek a megidézéseknek a megjelenési formáit igyekszünk feltárni, rámutatva azon poétikai eljárásokra, melyek révén az említett kétféle hivatkozási forma létesül, s egyben igyekszünk ezen eljárásoknak olyan értelmezését adni poétikai elemzés formájában, amely hozzájárul az elbeszélés jelentésvilágának feltérképezéséhez.

A négy alfejezet közül az elsőben a *Tavaszi vizek* gazdag kulturális utalásrendszerének elemei közül az európai drámai hagyomány megjelenési formáira és azok értelmére összpontosítunk. E felől nyitjuk meg az *inclusa*-történet interpretációját is. Külön vizsgáljuk a komikus hóstípusokat és a tragédiai szereplőket, valamint az ezen hagyományok által meghatározott értékrendek megjelenítését az elbeszélésben. Itt külön kitérünk majd a Saturnaliára mint a komédia műfajához szorosan kapcsolódó, önálló értékrenddel rendelkező ünnepre.

A második alfejezet a bibliai intertextusok közül Ruth történetét és Salome táncát vizsgálja; ebben a részben is külön figyelmet szentelünk annak, hogy a turgenyevi megidézések miként köthetők vissza az elbeszélésben az *inclusa*-történetbe.

A harmadik alfejezet Vergilius *Aeneis*ének a *Tavaszi vizek*ben adott előtérbe helyezését tanulmányozza, jelen helyen két aspektusra korlátozva a vizsgálódást: a cselekményszituációk, illetve az alakszerepek szövegközi értelmezhetőségére. Az *Aeneis* beidézésének a narrációban betöltött szerepével részletesen a disszertáció második fejezetében foglalkozunk majd.

A mostani első fejezet végén elhelyezett exkurzusban röviden kitérünk a Turgenyev-elbeszélés szereplőtípológiájának egy aspektusára, a szerelmi viszony résztvevőire vonatkozó tipizálás kérdéseit érintve.

Az első fejezetben tehát a szövegköziség és műfajpoétika problémáját úgy kötjük össze az alakszerepek és történettípusok kérdéskörével, hogy a hősöknek e fejezetben felderítendő meghatározottságait nem csak konkrét irodalmi alkotások szerepének a tisztázásával követjük nyomon. Azt is figyelembe vesszük, hogy ezek a meghatározottságok úgy is formálódnak, hogy a *Tavaszi vizek*be Turgenyev beemel olyan történettípusokat, valamint műfaji-műnemi hagyományokat, melyek nem köthetők minden kétséget kizáróan egyetlen műalkotáshoz, vagy akár műalkotások egyértelműen meghatározható köréhez. Interpretációnk folyamán arra is sort kerítünk, hogy – a *Tavaszi vizek*ben kiépülő szövegközi viszonyrendszer általunk kiválasztott elemeinek leíró bemutatását követően – az intertextualitás különböző megközelítéseinek segítségével elméletileg is meghatározzuk az egyes hagyományok, illetve a konkrét szövegek esetében kimutatott szövegközi viszonytípusokat. A „hagyomány” terminusának pontosításaképpen már itt megjegyezzük, hogy ez alatt olyan kulturális tradíciókat is értünk, melyek egy bizonyos ábrázolási paradigmaként azonosíthatók, illetve azok változataiként jól körülhatárolhatók. Ilyen vizsgálandó hagyományt jelent majd értekezésünkben a *commedia dell'arte*-típusú komédiai szöveg, mely például a Beaumarchais-féle vígjátékban él majd tovább (a *Tavaszi vizek* ezt az utóbbi változatot is meghivatkozva a *Sevillai borbély* említésével), vagy például a Klytáimnéstra történetét feldolgozó tragédiák korpusza. A vizsgálandó szövegközi kapcsolódási formák között kiemelt helyen szerepel a *Tavaszi vizek*ben, és így leírásunkban is, az a fajta szövegviszony, melyet *másodlagos intertextualitásként* határozunk meg. Az *inclusa*-történet értelmezéséhez pedig elengedhetetlen lesz az általunk *műthosz-transzformációként* definiált eljárás körvonalazása. Ezzel kapcsolatban szeretnénk egyben hangsúlyozni

azt is, hogy a szövegeköziség vizsgálata nem elkülöníthető központi célja a disszertációnak (nem vállalkozunk az elbeszélés intertextuális rendszerének a maga egészében való feltárására), hanem annyiban fontos, amennyiben bizonyos típusú működésének számbavétele nélkülözhetetlen ahhoz, hogy megértsük, milyen széles – műfajpoétikai, narratológiai, történettípológiai – kontextusban jelenik meg és működteti az *inclusa*-történet a *Tavaszi vizek* szövegpoétikáját. Éppen ezért az elméleti oldalról feldolgozott megközelítések közül az intertextualitás-elméletek közül csak azokra fogunk támaszkodni, melyek a megnevezett irányú vizsgálódáshoz közelebb vezetnek.

A körvonalazott problémakör kifejtése során a disszertáció jelen fejezetében a legnagyobb hangsúlyt az antikvitás alkotásai kapják. A *Tavaszi vizek* következőkben olvasható értelmezésének alapját az antik kulturális szövegvilág három, egymástól lényeges szempontokban különböző eleme: az archaikus római komédia, a Saturnalia értékrendje, valamint Vergilius *Aeneise* képezik. Látható tehát, hogy a turgenyevi elbeszélés interpretációja során mind konkrét szövegek, mind különféle, műfajhoz köthető hagyományok a kutatás látókörébe kerülnek.⁵ A későbbiekben, az értekezés harmadik fejezetében a műfaji hagyományok kérdésköre kitérőül majd, amikor a hagyományokba beleértjük majd azokat a zenei szövegeket (operákat) is, melyek a megidézett irodalmi hagyományokra támaszkodnak (drámai művek zenei feldolgozásai), és amelyeket Turgenyev elbeszélésében szintén megidéz, valamint a kultúra történetéhez kapcsolódó olyan egyéb, nem kifejezetten szépirodalmi írásokat (vö. Stendhal: *Rossini élete*; Richard Wagner és Heinrich Heine írásai Carl Maria von Weberről), amelyek Turgenyev számára szintén bevont kulturális anyagként szolgálnak.

⁵ Turgenyev klasszikus műveltségéről és ilyen irányú érdeklődéséről az író levelezésének tükrében ld. Žekulin 2006; az *Aeneis*-ről mint *Tavaszi vizek* fontos antik referenciájáról ld. Jegunov 1968.

I.

Az európai drámai (komédiai és tragédiai) hagyomány megjelenése a *Tavaszi vizekben*

1. A problémafelvetés indoklása

A szövegköziség és műfajpoétika megnyilatkozásainak a tanulmányozását egy olyan poétikai jelenség felől indítjuk, melyet – előfeltevésként – egyfajta intertextuális viszonyként határozhatunk meg. Elsőként a drámai hagyomány szövegbe való „behívására” figyelünk. Mivel ez összefügg az *inclusa*-téma kibontásával az elbeszélésben – e téma megjelenítési formáinak kulturális érvényesítését szintén hagyománynak tekinthetjük –, mindkét vizsgálati tárgy – a drámai műfajok és az *inclusa*-téma vonatkozásában – rámutatunk bizonyos transzformációs mozzanatokra. A hagyományhoz és az *inclusa*-történethez fűződő intertextuális viszonyt a későbbiekben a *műthosz-transzformáció* sajátosságain keresztül fogjuk majd leírni.

Turgenyev prózapoétikájának azon jellegzetessége, mely az epikus műalkotások különböző szintjein fellelhető drámai, illetve színházi elemek forma- és értelemképző szerepében nyilvánul meg, nem jelent újdonságot a kritikai irodalomban. Inna Visnyevszkaja arra hívja fel a figyelmet, hogy Turgenyev drámaművészete mintegy „laboratóriumul” szolgált az író későbbi prózaműveivel.⁶ Joan Delaney Grossmann rámutatott, hogy Turgenyev elbeszéléseiben a szerelem, a szerelmi történetek egy része komikus színezetű, és ez együtt jár bizonyos komédia-hagyományok megjelenésével a szerző műveiben.⁷ Az utóbbi évek műelemzései közül érdemes megemlíteni Sang Hyun Kim tanulmányát, mely *A scsigrij-i járás Hamletjének* értelmezése során arra a következtetésre jut, hogy az említett elbeszélés „kétfelvonásos drámaként értelmezhető”.⁸

Mindezt figyelembe véve is magyarázatra szorulhat azonban, hogy miért éppen a két fent említett hagyomány – egy műfaji, vö.: komédiai és tragédiai drámai hagyomány –

⁶ Vö. Visnyevszkaja 1989: 44.

⁷ Vö. Delaney Grossmann 1994: 55.

⁸ Vö.: „'Gamlet' [...] allow[s] the reader to interpret it as a two-act playlet”, Kim 2004: 424.

mány; egy történetként megragadható témahagyomány – képezi vizsgálódásunk tárgyát, hiszen a *Tavaszi vizek* intertextusai közül nem ezek a legszembetűnőbbek. Az egyik olyan tény, amely alátámasztja kiinduló feltevésünket, abban rejlik, hogy a *Tavaszi vizek* bizonyos műfajpoétikai hangsúlyokat iktat be azáltal, hogy epikus szövegként egyes témák nem epikus (esetünkben, mint látni fogjuk, drámai) műfaji variánsaira támaszkodik, műnemiségét alapvetően megtartva, miközben felmutatja a drámaiság különböző (komédia- és tragédiabeli) műfaji realizációit. Másfelől a következőkben, az interpretáció során bizonyítani fogjuk, hogy a *Tavaszi vizek* szövegében hangsúlyosan jelen van a *szabadulás*, illetve a *szabadítás* motívuma, mely szorosan összekapcsolódik az elbeszélés hőseivel, valamint azok egyes alakjegyeivel. Az *inclusa* története irodalomtörténeti szempontból is köthető a drámai műfajokhoz, különösen az európai komédiai hagyomány azon szeletéhez, melynek gyökerei az archaikus római komédiában lelhetők fel, sőt a tragédiától sem idegen a *bezárt nő* történetének feldolgozása.

Ezeknek a hagyományoknak a komponensei a Turgenyev-elbeszélés szövegében poétikailag jól kidolgozott jelrendszerként azonosíthatók. Kérdés ezek után az, hogy e hagyományok textusnak minősülnek-e, következésképp az is, hogy alkalmazható-e erre az esetre az intertextualitás fogalma. E ponton, legalábbis az előfeltevések szintjén, Laurent Jenny, illetve Jonathan Culler álláspontját tekintjük irányadónak. Ahogyan értelmezésünk végén látni fogjuk, mind a két meghatározás megfelelően tágnak bizonyul ahhoz, hogy a feltérképezendő viszonyrendszer leírásának alapjául szolgálhasson. Jenny definíciója szerint ugyanis „minden textuális szintagma kialakíthat intertextuális kapcsolatot egy másikkal, tekintet nélkül ezen szintagmák szervezettségi szintjére”,⁹ míg Culler álláspontja szerint „az intertextualitást olyan speciális preszuppozíciónak (is) tekinthetjük, amely során egy adott szöveg előszöveget hoz létre, egy olyan intertextuális teret, amelynek elemei vagy megfelelnek más konkrét

⁹ Ld. Jenny 1996: 30, vö.: „Nous avons reconnu à tout syntagme textuel la possibilité d’entrer dans un rapport intertextuel, sans préjuger de son niveau d’organisation.”, uő 1976: 264. Problemátikus marad mindazonáltal számomra a „textuális szintagma” kifejezés, éppen amiatt, hogy a „szöveg” fogalmát nem szeretném nagyon tágn meghatározni. Ebben az esetben a görög „syntatto” ige „összerak” jelentéséből kiindulva a „textuális szintagma” fogalmába beleérték egymással valamilyen szempontból összefüggésben álló szövegeket. A következőkben a „szöveg” szót az „irodalmi műalkotás” értelmében használom.

szövegeknek, vagy nem”.¹⁰ Amint a fentiekből kitűnik, értelmezésünknek ezen a pontján csak olyan definíciókkal foglalkozunk, melyek szerint a szöveg nyelvi alkotás. Ezért nem fordulunk a tartui-moszkvai szemiotikai iskola szövegmeghatározásához, melyet elsőként Jurij Lotman fejtett ki *A művészi szöveg szerkezete* című írásában: „a művészet leírható valamiféle másodlagos nyelvként, a műalkotás pedig ezen a nyelven írt szöveg”.¹¹ Ezt a definíciót legutóbb Maarja Saldre foglalta össze a következőképpen: „a szöveg fogalma nem korlátozódik kizárólag az írott nyelvi formára, hanem a definíció kiterjesztése révén magába foglalja bármely médium jelentéssel rendelkező strukturált egységeit”.¹² Az értekezés harmadik fejezetében, a zenei és zenetörténeti anyagok tárgyalásánál vissza fogunk térni azokra a problémákra, melyeket irodalmi és nem-irodalmi kódrendszerek egymásra hatása vet fel.

A *Tavaszi vizek* szövegének megközelítését tehát egy olyan téma realizációinak bemutatásával kezdjük, amely – Northrop Frye álláspontja szerint¹³ – az irodalom legősibb témái közé tartozik, ez pedig a *bezárt nő*, latin terminussal élve az *inclusa* története. Ez a történet mindig egyfajta szabadításként jelenítődik meg, de mivel előfordulásának formái végtelenül változatosak, nehézségeket okozhat az interpretáció során kijelölendő szövegek körének megállapítása. Vlagyimir Propp megállapításai több szempontból is egybevágnak Northrop Frye kutatási eredményeivel. Propp *A varázsmese történeti gyökerei* című monográfiájában, elsősorban James G. Frazer *Az aranyág* című munkájának téziseiből kiindulva foglalkozik a *királyi gyermekek izolálásával* a mesében. A kutató rámutat arra, hogy a mesében megtalálható *bezárás* több tekintetben is különbözik a Frazer által bemutatott, az uralkodókra vonatkozó tiltásoktól és tabuktól.¹⁴ Az egyik ilyen lényeges különbség az, hogy „Frazer *királyokról*, vezérek

¹⁰ Vö.: „The first is to look at the specific presuppositions of a given text, the way in which it produces a pre-text, an intertextual space whose occupants may or may not correspond to other actual texts”, Culler 1976: 1395.

¹¹ Lotman 1973: 18 (ford. Köves Erzsebet). A másodlagos nyelvekről (a másodlagos modelláló rendszerekről) Lotman megállapítja, hogy „[...] nem [...] reprodukálják a természetes nyelv összes tulajdonságait”, és kijelenti, hogy „a tudatra épülő összes modellek fajtái – köztük a művészet is – másodlagos modelláló rendszerként foghatók fel”, ld. uo. 17; az orosz eredetit ld. uő 1998: 20–22. A „szöveg” fogalmának változásáról a szemiotikában ld. uő 1992b: 129–130.

¹² Vö.: „[...] not confining the text exclusively to the written verbal form, but expanding the definition to include meaningful structured entities in any medium”, Saldre 2010: 122.

¹³ Ld. Frye 1997: 183.

¹⁴ Ld. pl. „A királyi méltóság terhe” című fejezetet, vö. Frazer 2005:107–118.

beszél, a mesében pedig néha *királyi gyermekekről* esik szó”.¹⁵ Propp elkülöníti egymástól a király(i) gyermekek), illetve a fiatal lányok bezárását, kimutatva azok eltérő kulturális-történeti gyökereit,¹⁶ végül pedig rámutat arra is, hogy a varázsmese szüzséjének általa elemzett részlete az irodalmi hagyományban is tovább él: „A bezárt nők és leányok motívumát a novellairódalom széles körben használta fel: többnyire így járnak el a féltékeny férfiek. Másfelől a bezárt nő szent mártír is lehet, így ment át ez a motívum a hagiografikus irodalomba”.¹⁷

Az *inclusa* története nem köthető tehát oly módon egy konkrét szöveghez, hogy meg lehessen jelölni egy bizonyos pretextust, vagy akár a szövegeknek egy olyan csoportját, amelyre maga a történet egyedülállóan jellemző lenne.¹⁸ Mindazonáltal a *Tavaszi vizek* poétikai eljárásaira támaszkodva, amelyek eredményeképpen a mű egyesíti a komédiabeli és tragédiabeli hagyományokhoz tartozó feldolgozási lehetőségeket, célszerűnek látszik a *bezárt nő* történetének is a drámai műfajokban fellelhető feldolgozásait kezelni az értelmezés kiindulópontjaként. Ezt az irodalomtörténeti érveken kívül elemzésbeli argumentációval is alá tudjuk támasztani, amelyeket a következőkben mutatunk be. Ami az irodalomtörténeti szempontokat illeti, figyelembe vesszük, hogy az *inclusa*-történet igen gyakran képezi mind komédiai, mind pedig tragédiai szüzsék alapját. Ezen túl megállapítható, hogy az európai komédiai hagyománynak van egy ága, amelynek kezdetei a római – elsősorban a plautusi – komédiáig nyúlnak vissza. Az ide sorolható művek csaknem minden esetben az *inclusa*-történet köré szerveződnek, így a plautusi vígjáték a *bezárt nő* témájának egyik irodalomtörténeti csomópontját is jelenti. Ezzel párhuzamosan látni fogjuk az alább idézett antik tragédiákban

¹⁵ Ld. Propp 2006: 37. Kiemelés az eredetiben.

¹⁶ Ld. uo. 33–42.

¹⁷ Ld. uo. 42. A későbbiekben látni fogjuk, hogy a Propp által is említett kettősség a bezárt nő történetének irodalmi továbbélésében (féltékenységre okot adó feleség, illetve szent mártír) a *Tavaszi vizek*ben is kimutatható.

¹⁸ A *bezárt nő* motívuma bizonyos értelemben egy történettípust motívál, melyet megtalálhatunk számos európai népmesében, a középkori lovagregényekben stb. Amikor pedig olyan neves műalkotások alkotó-elemeként látjuk viszont, mint például Dosztojevszkij *A házasszony* című elbeszélése (mely műnek az *inclusa*-történet szempontjából adott megtekintését ld. Kocsis 2006/2010), óhatatlanul eszünkbe idéződnék a kultúra történetéből az *inclusa*-motívum említett és egyéb műfajokból ismert megjelenítései.

is, hogy a *szabadítás/szabadulás* motívuma hangsúlyosan jelen van a művekben, és szintén a szüzsé alapját képezi.¹⁹

A Turgenyev-műben érzékelhető drámai műfajok vizsgálatát, melyekben az *inclusa*-történet intertextuális kifejtése helyet kap, célszerű annak bemutatásával kezdeni, ahogyan a *Tavaszi vizek* témává teszi és ezáltal problematizálja a műfajiság kérdését, ezen belül is a komédiát, illetve a tragédiát mint műfajt és mint színházi produkciót. Az erre utaló szignálok több helyen is tetten érhetők az elbeszélés szövegében. A következőkben tehát közvetlenül a műhöz fordulunk.

Először Pantaleonével kapcsolatban kerül szóba a „színpadi mesterség”,²⁰ egyszer el is játszik egy részletet Iago szerepéből,²¹ majd a VII. fejezetben egy komédia jelenik meg a *Tavaszi vizek*ben, amikor Gemma Malz művét olvassa fel, a narrátor közlés szerint: a szereplőket hitelesen ábrázolva. Emilio szintén kapcsolatba kerül a színházzal, amikor arról értesülünk, hogy legszívesebben énekes (operaénekes) lenne: „az ő igazi hivatása – a színpad”.²² Az egyik jelenet során az elbeszélő arról tudósít, hogy Szanyin és Gemma úgy viselkednek, mintha komédiát játszanának: „de magukban mind a ketten nevettek ezen, mintha tudták volna, hogy igen mulatságos komédiát játszanak”,²³ az utcáról is Weber *Bűvös vadász* című operájának egy részlete hallatszik be: „Az utcán egy verklis elkezdte játszani a *Bűvös vadász* áriáját”.²⁴ A párbajjelenetben pedig a szöveg azt hangsúlyozza, hogy Pantaleone segédként szerepet játszik, melynek megvalósításában nagy segítségére van színházi gyakorlata: „valószínűleg színpadi pályafutásának emlékei is segítettek neki ebben a helyzetben – úgy játszotta meg a párbajsegéd szerepét, mintha igazi szerepe volna”.²⁵ A kiránduláson Tartaglia szórakoztatja az elbeszélés hőseit azzal, hogy különböző szerepeket játszik el: „Panta-

¹⁹ Az archaikus római komédia közvetlen forrásként megjelölhető görög újkomédia alkotásainak (pl. Menandros műveinek) figyelmen kívül hagyását jelen disszertáció keretei között a fennmaradt szövegek töredékes volta indokolja.

²⁰ Ld. 819, vö.: „театральные занятия” (18/9). A *Tavaszi vizek* szövegét most és a továbbiakban is a bibliográfiában megjelölt kiadások alapján idézem, az orosz eredetit oldalszám és sorszám, a magyar fordítást oldalszám szerint.

²¹ A jelenet részletes elemzését ld. a disszertáció harmadik fejezetében.

²² Ld. 827, vö.: „театр – его настоящее призвание” (28/17–18).

²³ Ld. 832, vö.: „оба внутренне и дружно смеялись, как бы сознавая, что разыгрывают забавную комедию” (33/23–25).

²⁴ Ld. 832, vö.: „Вдруг на улице шарманка заиграла арию из «Фрейшюца»” (33/25–26).

²⁵ Ld. 846, vö.: „вероятно, ему в этом случае помогли воспоминания его театральной карьеры – и он разыгрывал роль секунданта, именно как роль” (51/30–32). Kiemelés – K. G.

leone, Emil kérésére, Tartagliát produkáltatta, s a kutya bemutatta minden tudományát”.²⁶ Fontos még megjegyeznünk azt is, hogy az éppen nem cselekvő szereplőket többször is „nézőként” („зритель”) aposztrofálja a szöveg (például 834 [36/19–20], 845 [50/25]).

A *Tavaszi vizek* szövege tehát maga irányítja a befogadói figyelmet a drámai műfajok felé azáltal, hogy végső soron színházi jelenetek sorát játszatja el a hősökkel, egyes esetekben felosztva őket „színészek” és „nézők” csoportjára. A következőkben, mielőtt az egyes drámai intertextusokkal, illetve témapárhuzamokkal foglalkoznánk, annak bemutatására vállalkozunk, hogyan realizálódik a *bezárt nő (inclusa)* története a *Tavaszi vizek* című elbeszélés első részében, a Gemma-szerelem történetében.

2. Az „inclusa” történetének egyes realizációi

Az *inclusa* történetében a bezártság megjelenhet konkrétan,²⁷ de előfordul szimbolikus formában is, és természetesen a két szélső pont között számtalan átmenet lehetséges.²⁸ Az egyik ilyen „átmeneti” típus az a cselekményes szituáció, amikor a leányt a nem kívánt házasságtól kell megszabadítani.²⁹ Éppen ez az a pont, ahol a bezárt nő története megjelenik a *Tavaszi vizek*ben. A mű végén, Gemma Szanyinhoz írott levelében ugyanis éppen arról olvasunk, hogy a hősnő hálás Szanyinnak azért, hogy megszabadította a nem kívánt kapcsolattól, és ezáltal biztosította számára a jelenlegi hosszú boldogság lehetőségét: „de hozzátette, hogy mégis szerencsének tekinti, s mindig annak is tekintette a vele való találkozást, mert ez a találkozás *mentette meg* attól, hogy Klüber úr felesége legyen – s ilyenformán, ha közvetve is, *lehetővé tette házasságát* mostani férjével, akivel most már *huszonnyolc éve teljes boldogságban és jólétben*

²⁶ Ld. 834, vö.: „Панталеоне, по просьбе Эмиля, заставил пуделя Тарталью проделать все свои штуки” (35/36–38).

²⁷ Vö.: Plautus *A hetvenkedő katona* című komédiájában Philocomasium, akit csak úgy tudnak kiszabadítani, hogy falat bontanak.

²⁸ Ld. például Menandros *Az embergyűlölő* című komédiáját, ahol a leányt az apa ugyan nem zárja be, de nem engedi közel senkihez, és ahol magát a címszereplőt saját tulajdonságai és világszemlélete tartják fogva. Ugyanígy Plautusnál *A hetvenkedő katonában*, ahol a katona saját hamis önértékelésének a foglya.

²⁹ Erre jó példa Beaumarchais *A sevillai borbély* című komédiája, melyre utalás is történik a *Tavaszi vizek*ben.

él.”³⁰ Ezen a ponton rögtön több dolog is magyarázatra szorul. Egyrészt a levél függő idézetként van jelen az elbeszélés szövegében, feltételezhetjük tehát, hogy a közlés a narrátor kompetenciájába tartozik, hiszen nem tárja elének a teljes levelet, hanem csak annak egyes részleteit. Ha tehát az elbeszélő éppen ezeket a részleteket tartotta fontosnak kiemelni, amelyek ráadásul átértékelik mindazt, amit a narráció Szanyinról mint „felesleges emberről”,³¹ illetve „gyenge emberről” korábban közölt, nem mellőzhetjük a levél szavainak figyelembevételét, amelyek szerint Szanyin megmentette Gemmát a nem kívánt házasságtól, és ezáltal biztosította számára a hosszú boldogság lehetőségét.³² Az a tény tehát, hogy az elbeszélői hang a Gemma-szerelmet ilyen módon kódolja át, lehetőséget ad az olvasónak arra, hogy a levelet az *inclusa*-téma szignáljaként értelmezze. Így a bezárt nő témája cselekményesen feltétlenül érvényessé válik az elbeszélésben.

Másrészt a *Tavaszi vizek* bevezető részében arról olvashatunk, hogy Szanyin egy *bezárt* fiókban, egy dobozban, ott is papírba csomagolva találja meg azt a keresztet, amelyet annak idején Gemmától kapott: „Gyors mozdulattal nyúlt be hol az egyik, hol a másik fiókba, egyszerre tágra nyitotta szemét, s lassan kihúzott az egyikből egy régi szabású, nyolcszögletű kis dobozt, s lassan felemelte a fedelét. A dobozban, megsárgult vatta kettős rétege alatt, egy gránitból készült kis kereszt feküdt”.³³ Néhány sorral lejjebb arról is értesülünk, hogy ekkor kezdi el a hős felidézni az emlékeit: „és sok minden eszébe jutott, ami régen elmúlt”.³⁴ Ezek szerint tehát a Gemmát jelképező keresztet Szanyin hosszú éveken át fiókba *zárva*, papírba csomagolva őrizte. A kereszt *kiszabadítása* pedig felidézi a főhősben azt a történetet, amelyet majd az elbeszélés során ismerünk meg, azaz a kereszt nemcsak Gemmát jelképezi, hanem a teljes történetet

³⁰ Ld. 930, vö.: „но и тут же прибавила, что все-таки считает – и *всегда* считала – свою встречу с ним за счастье – так как *эта встреча помешала ей сделаться женою г-на Клюбера* – и таким образом, хотя косвенно, но была причиной ее брака с теперешним мужем, с которым она живет вот уже *двадцать восьмой год совершенно счастливо*” (155/29–35). Kiemelések – K. G.

³¹ Vö. e kérdésben is Kroó 2002a: 18–25.

³² Az erkölcsi nézőpont átértékelődését Turgenyev *Rugyin* című regényében a poétikai szövegformálás keretében ld. Kroó 2002b.

³³ Ld. 812, vö.: „Горопливо засовывая руки то в один, то в другой ящик, он вдруг широко раскрыл глаза и, медленно вытащив наружу небольшую осьмиугольную коробку старинного покроя, медленно приподнял ее крышку. В коробке, под двойным слоем пожелтевшей хлопчатой бумаги, находился маленький гранатовый крестик” (9/5–11).

³⁴ Uo., vö.: „и вспомнил он многое, давно прошедшее” (9/23–24). A bevezető rész utolsó mondata pedig: „Ез jutott eszébe: [...]”, uo., vö.: „Вот что он вспомнил: [...]” (9/29).

is, amelyet – továbbblépve a jelenet értelmezésében – Szanyin éveken keresztül elzárva tartott, s amit később, amikor előveszi a fiókból a keresztet, újra tudatossá tesz, kiszabadítva az emléket a feledés „fogságából”. Így az emlékezés aktusa is *szabadításként* jelölődik az elbeszélésben, amelynek során a felszabadított emlékből jön létre maga az elbeszélés.

Nem kerülhető meg az a tény sem, hogy már ezen a ponton megjelenik Vergilius *Aeneide* mint a *Tavaszi vizek* intertextusa. Az *Aeneide*re szövegszerűen irányuló szignál ugyan először az elbeszélés XXXIX. fejezetében ragadható meg, de az utaló jelzés éppen arra indítja az értelmezőt, hogy a műalkotás teljes szövegében keresse a megjelölt intertextuális vonatkozásokat. Az *Aeneis* második könyvének elején ugyanis a következőket olvashatjuk: „Szörnyű sebet kívánsz ismét feltépni, királynő”,³⁵ a második és a harmadik könyv pedig Aeneas elbeszélését tartalmazza, melynek tárgya éppen az a „dolor” (fájdalom, kín), amelyet Aeneas a királynő, Dido parancsára *újít meg* (renovare), azaz tesz újra tudatossá magában. Az intertextuális és tematikus megfelelések révén tehát az emlékezés aktusa egyszerre válik a *szabadítás* és a *szövegalkotás* cselekményes szignáljává, illetve a *Tavaszi vizek*ben kiépülő párhuzamok, a *bezárt nő* története és a vergiliusi intertextus révén jelentős értelemképző alkotóelemmé.

Azt, hogy a *bezárt nő* története jelen van a *Tavaszi vizek*ben, motivikus jelzések is alátámasztják, melyek láthatóvá teszik a többrétegű transzformációs munkát, amelynek során a Turgenyev-mű átformálja az *inclusa*-témát, illetve funkcionálissá teszi azt saját szövegében. A „bezárni” szó többször is megjelenik az elbeszélésben, mégpedig hangsúlyos helyeken. A XV. fejezet végén Klüber azt javasolja, hogy „egy minden oldalról *zárt* lugasban költsek el az ebédet –»im Gartensalon«”,³⁶ ezt viszont Gemma visszautasítja. E gesztusa, különös tekintettel arra, hogy a visszautasítást a „fellázadt”³⁷ szó fejezi ki, az *inclusa*-téma transzformációjának során értelmezhető úgy, mintha a hősnő ezen a ponton kezdene kitörni a bezártságból. A XVIII. fejezetben Szanyin *magára zárja* az ajtót, hogy ne zavarja a párbaj hivatalos előkészületeit: „s becsukta maga mögött az ajtót”.³⁸ Azáltal tehát, hogy a tényleges fizikai elkülönülés révén elfo-

³⁵ Vö.: „infandum, regina, iubes renovare dolorem” (Verg. *Aen.* II, 3).

³⁶ Ld. 837, vö.: „в закрытой во всех сторон беседке – «im Gartensalon»” (40/27).

³⁷ Ld. uo., vö.: „взбунтовалась” (40/28).

³⁸ Ld. 846, vö.: „запер за собою дверь” (52/1–2).

gadja magát a párbajt, illetve annak a Pantaleone, Dönhof és Richter által javasolt és képviselt módját, Szanyin végül is bezárja magát a párbajba mint cselekményes szituációba, annak minden következményével. A XXIX. fejezetben Pantaleone *zárja rá* az ajtót a szobában ülőkre, Szanyinra, Gemmára és Frau Lenorére: „Pantaleone legjobbnak látta bezárni a cukrászbolt külső ajtaját”.³⁹ Ezek szerint tehát Pantaleone az, aki bezárja a szituáció résztvevőit a házassági tárgyalásokba, konkrétan Szanyint az ígéreteibe, Gemmát a reményeibe, Frau Lenorét pedig a gondoskodó anya szerepébe, amely azonban nem sokban különbözik egy üzletasszonyétól.

A bezártság egy sajátos formáját képviseli a *dicsekvés*. Itt, kicsit előreszaladva, rögtön meg kell jegyeznünk, hogy a dicsekvés cselekménye mint állandó tulajdonság (aladzoneia) egy olyan hóstípushoz (az aladzónhoz) vezet, amelyet a hamarosan részletesen tárgyalandó archaikus római komédiából ismerünk.⁴⁰ Ezt a komédiatípust jelöltük meg az *inclusa*-témát mozgó komédiai hagyomány egyik jelentős csomópontjaként. Ebben az esetben az adott hős saját magát zárja be azáltal, hogy olyan hamis önképet alkot, amelytől a maga erejéből nem képes (és nem is igen akar) megszabadulni. A komédiában az *aladzón* megsemmisülése, a hamis önkép összeomlása képezi a komikus végkifejlet egyik formáját, vagy – gyakrabban – a végkifejlethez vezető út egyik fontos állomását. Így például *A hetvenkedő katonában* a csel végrehajtásának eszköze az, hogy Periplectomenust éppen a hős hamis önértékelését kihasználva veszik rá arra, hogy segédkezzék a cselvetésben,⁴¹ amelynek végeredményeként megsemmisül a címszereplő *aladzón*, Pyrgopolinices is. Az idézett plautusi komédia egyben azt is illusztrálja, hogy a dicsekvő ember megítélése a vígjátékban attól függ, hogy milyen funkciót tölt be a végkifejlet szempontjából. Így lesz Periplectomenusból csel-szerző, segítő öreg, azaz pozitív hős, míg a nőt fogva tartó Pyrgopolinices végig meg-

³⁹ Ld. 878. vö.: „почел за лучшее запереть наружную дверь” (90/38–39).

⁴⁰ Northrop Frye álláspontja szerint az *aladzón* mint jellemtípus a tragikus fikciós módhoz köthető, definíciója szerint olyan hősről van szó, „aki többnek mutatja magát, vagy nagyobbak szeretne látszani, mint amilyen”. A kutató felhívja a figyelmet arra is, hogy „a legnépszerűbb típusai az *aladzón*mak a *miles gloriosus* és a tudálékos különcc”, és hozzáteszi, hogy „ilyen jellemekkel leggyakrabban a komédiában találkozunk”, vö. Frye 1998: 38–39. Az *aladzón*nak mint „jellemtípus”-nak a tragikus fikciós módhoz való kötését az e típusba sorolható hősök eseménytörténeti sorsát elkerülhetetlenül lezáró *bukás* indokolja, mely „a vezér bukásának pontos megfelelője a fikció alsó szintű mimetikus módjában”, ld. uo. 38.

⁴¹ Ld. Plaut. *MG*. 618–623, különösen a „tibi istuc aetatis homini” kifejezést („téged tisztes korodban” – Devescéri Gábor fordítása), hiszen Periplectomenus éppen arra büszke, hogy kora ellenére felveszi a versenyt bármelyik fiatalal, vö. dicsekvése, 624 skk.

marad negatív figurának, hiszen akadályozza a végkifejletet. Fontos még megjegyezni azt is, hogy a római vígjáték plautusi (és terentiusi) formájában cselekményesen nem fordul elő az ellenlábások (*aladzón*, szigorú apa, kerítő stb.) fizikai megsemmisítése,⁴² így végül Pyrgopolinicesnek is megkegyelmeznek, noha alaposan megverik. A római példa ilyen részletes bemutatását pedig az indokolja, hogy a *Tavaszi vizekben* az *aladzoneia* több formájával is találkozhatunk (például Klüber, Dönhof, Pantaleone alakjában), azaz a bezártságnak ez a megjelenítési módja is igen hangsúlyosnak tűnik az elbeszélésben.

Elkerülhetetlen, hogy mindezek mellett kitérjünk arra is, hogy a *bezártság* motívumára magával Szanyinnal kapcsolatban is rátalálunk, mégpedig a Gemma-szerelem történetének a legelején. A motívum konkrét realizációja ezen a ponton a *választási lehetőség hiánya*: Szanyin lekési a postakocsit, nincs pénze, így tehát kénytelen akarata ellenére Frankfurtban maradni, és elfogadni a Roselli család segítségét. Gemma ezen a helyzeten jól mulat (ez többek között kiemeli viselkedésének nem konvencionális jellegét, amint erre Frau Lenore szavai is utalnak), és így a szerelmi viszony kialakulása folyamán maga a hősnő válik fogva tartóvá.⁴³

A *bezártságot* így a *Tavaszi vizek* egyik alapvető motívumaként tarthatjuk számon, az számtalan módon realizálódik az elbeszélés szövegében – egészen konkrétan (fiókba zárt kereszt) és egészen absztraktnak is (a hős bezártsága egyes cselekményes epizódokba, szituációkba). Erre a tényre azért is szükséges felhívni a figyelmet, mivel a szituációba való bezártság, illetve az ebből való megszabadulás a motívumformálás szintjén szolgálhat magyarázattal arra, hogy a turgenyevi elbeszélés egyes alakjai bizonyos komédiabeli hőtípusok, illetve tragédiai szereplők alakjegyeit veszik magukra, szinte jelenetenként mást és mást.

⁴² Mindazonáltal elhangzanak olyan mondatok, amelyek egyértelműen az ellenlábás halálát kívánják. Ezt a jelenséget írja le Northrop Frye „az emberáldozattal folytatott játékok”-ként, vö. Frye 1998: 44.

⁴³ Ld.: „*lehetetlen volt visszautasítani*” (819), vö.: „отказаться *нет возможности*” (18/28); „Szanyin nem felelt, s arra gondolt, hogy már csak üres erszénye miatt is Frankfurtban *kell* maradnia” (825), vö.: „Санин ничего не отвечал и подумал, что в силу пустоты своего кошелька ему *поневоле придется* остаться во Франкфурте” (24/29–31). Kiemelések – K. G.

3. Komikus hóstípusok, tragédiabeli szereplők a Tavaszi vizekben

a) Komédia

A komédiabeli szereplők alakjegyeinek bemutatásához, illetve az alakjegyek területén megjelenő párhuzamok feltárásához az archaikus római komédia egyes műalkotásait, elsősorban Plautus vígjátékait fogjuk felhasználni. Ennek az eljárásnak látszólag ellentmond az, hogy a *Tavaszi vizek* konkrét komédiákat is beidézi, így a *com-media dell'artét*, a már említett Malz-komédiát vagy éppen Beaumarchais *Sevillai borbély* című vígjátékát. Mivel azonban esetünkben hóstípusokról beszélünk, célszerűnek látszik ezeknek a típusoknak a történeti szempontból legeredetibb variánsait vizsgálni. Nem tartjuk jelen esetben feladatunknak annak részletekbe menő bizonyítását, hogy például a *Sevillai borbély* hősei mennyiben felelnek meg az alább bemutatandó karaktertípusoknak. Annait azonban meg kell jegyeznünk, hogy mind a szűzsé alapja, a bezárt nő kiszabadítása (a bezárt szobából, illetve a nem kívánt házasságtól), mind pedig a hősök alakjegyei (Rosine – *virgo*, Almaviva – *adolescens*, Bartolo – *senex iratus*, illetve *senex amans*, Basile – *doctor*, Figaro – *servus*) egyenes úton visszavezethetők arra a hagyományra, amelynek kiindulópontja a görög újkomédia, illetve az archaikus római komédia. Döntésünkben az is szerepet játszott, hogy rendelkezésre áll egy olyan átfogó munka, amely részletesen leírja a római komédia hóstípusainak jellegzetes, illetve – kisebb részben – komédiánként eltérő vonásait.⁴⁴ Duckworth kutatási eredményeit felhasználva tárjuk fel, milyen párhuzamok épülnek ki a *Tavaszi vizek* egyes hősei, illetve a római komédia karaktertípusai között. Interpretációnk szempontjából tehát az *inclusa*-történetre épülő plautusi komédiák korpuszát Jurij Lotman terminusát használva „izomorf szövegek”-nek tekintjük, magát a szövegtörzset egyetlen „szöveg”-nek tételezve, melynek az egyes komédiák – elemzésünk szempontjából – variánsait adják.⁴⁵

⁴⁴ Ld. Duckworth 1952, főleg 236–271. Noha ebben a témában más munkák is születtek – ld. például Brinkhoff 1966, Corte 1969, Ryder 1984 – mégis a továbbiakban Duckworth munkájára hivatkozom, minthogy ez tekinthető a legrészletesebbnek és a legátfogóbbnak.

⁴⁵ Vö. Lotman 1973: 60–61.

Szanyin és Gemma története lényegét tekintve a nemes születésű leány, a *virgo*⁴⁶ és a szerelmes fiatalember, az *adulescens* különböző külső körülmények által akadályozott szerelmének a történetét írja újra. A hősnőnek az elbeszélés végén olvasható levele ráirányítja az olvasó figyelmét az *inclusa*-téma fentebb már részletesen bemutatott történetvariánsára. Ennek alapján Szanyin figurája is átértelmeződik: az a szereplő ugyanis, amelyik *segíti* a szerelmeseket vagy éppen a megszabadításra váró lányt (aki vagy *virgo* vagy *meretrix*, azaz prostituált) egyes esetekben a szolga (*servus*), máskor pedig a segítőkész öreg (*senex*), ritkán az *adulescens* barátja (*amicus*). Ezáltal Szanyinnak a műben sok helyen hangsúlyozott tipikus volta éppen annak révén hiteltelenítődik, hogy a tematikus párhuzamok alapján a „tipikus” hős egyszerre több típus alakjegyeit is magára veszi. Az elbeszélés szereplői ugyanis, különösképpen Szanyin, a narrátori közlések szerint különféle sztereotípiákba illeszkednek. A két leglényegesebb ilyen kategória véleményünk szerint az „orosz ember” és a „gyenge ember”.⁴⁷ Az intertextuális olvasat szerint azonban Szanyin mint segítő, ravasz szolga teljesíti sikeresen feladatát, mivel megmenti Gemmát a Klüberrel kötendő házasságtól. Ily módon cáfolható az a sztereotípia is, hogy Szanyin a „felesleges ember” hóstípusába tartoznék, hiszen konkrét, kézzel fogható haszna van tevékenységének – legalábbis az elbeszélés első részében –, és erről a szöveg a megcsalt hősnő levelén keresztül tájékoztatja az olvasót, így terjesztve ki a *szabadulás* motívumának hatókörét a szöveg egészére. A tematikus megfeleléseken túl a szöveg konkrét alakjegyekkel, tulajdonságokkal és cselekményrészletekkel is kiépíti az *adulescens*- és a *servus*-téma párhuzamait.⁴⁸ Az előbbihez tartozik Szanyin jellemzése, amelyből megtudhatjuk, hogy fiatal, 22 éves (ez körülbelül megfelel egy *adulescens* korának),⁴⁹ hogy öröksége terhére utazgat Európában,⁵⁰ illetve hogy ugyancsak az örökség terhére akarja felvirágoztatni a Roselli-cukrászdát.⁵¹ Az atyai örökség felélésének, illetve elher-

⁴⁶ Ld. Duckworth 1952: 253–258 (a nőalakokról általában).

⁴⁷ Ld. magyarul 827, oroszul 27/35–36.

⁴⁸ Ld. Duckworth 1952: 237–242 (*adulescens*), ill. 249–252 (*servus*).

⁴⁹ Ld.: „Szanyin akkor múlt huszonnégy éves” (813), vö.: „Санину минул двадцать второй год” (9/31–32).

⁵⁰ Ld.: „Egy távol élő rokonának a halála után néhány ezer rubel maradt rá – s elhatározta, hogy külföldön költi el ezt a pénzt” (813), vö.: „У него, по смерти отдаленного родственника, оказалось несколько тысяч рублей – и он решил прожить их за границей” (9/35–37). Kiemelés – K. G.

⁵¹ Ld.: „No de lehetne mást is találni, és ez volna a legjobb megoldás: eladni a birtokot, s a kapott összeget befektetni valami előnyös vállalkozásba, például cukrász-üzemük kibővítésébe.” (881), vö.: „А

dálásának motívuma ugyanis szintén gyakran kötődik az *adulescens* alakjához, mint az apa és a fiú közötti generációs és értékrendbeli konfliktus egyik alapja, különösen az itt is megjelenő formában, amikor a fiú a lányra költi el a pénzt.⁵² A cselekményes elemek közül ehhez a karaktertípushoz tartozik például a titkos találkozó a leánnyal, a család ellenkezésének legyőzése (az a tény tehát, hogy Roselli asszony végül beleegyezik a házasságba). A *servus* alakjához leginkább a *kiszolgálás* motívumán keresztül kötődik a turgenyevi hős, akivel előfordul, hogy a Roselli-cukrászdában dolgozik (lásd 831–832, illetve oroszul 32–34). Az pedig, hogy tudatlansága révén esetleg megkárosítja a „kiszolgált” családot, nem mond ellent a *servus* alakjegyeinek, hiszen az sem örökös feltétlenül gazdája anyagi érdekei felett, és a család, a becsapás alapvető tulajdonsága, melyhez azonban nem kapcsolódik kapzsiság: a szolga, bármit tesz, azt a játék kedvéért teszi.⁵³ A megfélemtetések egyik lényegi vonásának azt tekinthetjük, hogy a „gyenge emberként” erkölcsileg negatív megítélés alá eső Szanyint a szöveg egyszerre két *pozitív* komikus hóstípus alakjegyeivel jellemzi. Ezáltal az erkölcsi értéktétel tartalma kétségesse válik, sőt megkérdőjeleződik magának az ítélethozatalnak a létjogosultsága is.⁵⁴

Hasonló eljárást – azaz egy turgenyevi hős és *több* komédiabeli karakter összekapcsolását – figyelhetünk meg a *Tavaszi vizek* egyéb szereplőinél is. Gemma esetében például első pillantásra egyértelműnek tűnik a hősnő és a *virgo* megfeleltetése. A *virgo* egy előkelő családból származó fiatal leány, akinél a szerelem beteljesedését a szülők ellenállása akadályozza, mégis érdemes figyelembe venni olyan – különösen gyakori – eseteket, amikor a nem akart kapcsolattól egy *meretrix*t, prostituáltat kell megmenteni. Duckworth megállapítja, hogy a komédiában a *meretrix*nek két típusa fordul elő. Az egyik a számító, mindenre elszánt nő, a másik viszont az „erkölcsös örömlány”, aki hűséges szerelméhez, és mindenáron arra törekszik, hogy „mes-

то вот еще что можно будет сделать – это гораздо лучше всего: продать имение и употребить выреченный капитал [...] на усовершенствование вашей кондитерской” (94/11–15).

⁵² Vö. Plaut. *Men*.

⁵³ Vö. Plaut. *Asin.*, *Bacch.*, *Merc.*, *Ps.*, *Trin*.

⁵⁴ Ld. Muratov álláspontját: „«Изна» Джеммэ [...] не может быть мотивирована нравственной испорченностью Санина” („Gemma »megcsalását« .. nem motiválhatja Szanyin morális romlottsága” – saját fordítás), Muratov 1980: 43. Ezzel az állásponttal annyiban vitatkozom, hogy míg a kutató Szanyin minden tettét a „gyenge ember” mint típus által determinálnak tartja, véleményem szerint az egyes cselekedetek motivációjáról, illetve értelmezhetőségéről a kiépült szövegközi háló révén is értesülhetünk. Az erkölcs, illetve az igazság kérdésének értelmezésére a továbbiakban még visszatérek.

terségétől” megszabadulva szabadon együtt élhessen az *adulescens*szel (lásd Plaut. *Asin.*, illetve *Most.*).⁵⁵ Az akadályt gyakran egy olyan férfi szereplő képezi, aki – annak akarata ellenére – szerelmi kapcsolatra törekszik a *meretrix*szel. Ilyen akadályozó hős például *A hetvenkedő katonában* maga a címszereplő, Pyrgopolinices, aki Athénból elrabolta és Ephesosban fogva tartja Philocomasiumot, Pleusicles szeretőjét. A komédia szövege nem hagy kétséget afelől, hogy Philocomasium prostituált (neve is azt jelenti, hogy „az éjszakai lakomák kedvelője”, ami hetairára utal), de a komédiában mégis pozitív hőssé válik. A római komédiában ugyanis az úgynevezett hagyományos római értékeket háttérbe szorítják az elsődleges szükségletek: a szabadság, a táplálkozás igénye és a szabad társvalasztás.⁵⁶

Ugyancsak nem egyértelmű megfeleltetések révén kerül kapcsolatba az elbeszélés első felének többi része a komikus tradícióval, illetve egyes karaktertípusokkal. Pantaleone elsősorban a „segítő öreg” alakjával rokonítódik, cselekedetei azonban gyakran nem felelnek meg a szöveg által megjelenített helyzeteknek. Ennek legszembevetőbb jele az elbeszélés II. fejezetében található. Máskor Pantaleone alakja a komédia *senex amator*nak⁵⁷ elnevezett karakteréhez kerül közel, az elbeszélés végén pedig a lányát a méltatlan *adulescent*től féltő *senex iratus* vonásai mutatkoznak meg benne, amikor megátkozza Szanyint. Ez a jelenet, noha már nem komikus háttér előtt zajlik, jól illusztrálja azt, hogy Pantaleone alakjához a vígjátéki hagyomány öregemberének összes alakváltozata hozzáköthető. Ezek között pedig van pozitív szereplő (a segítő öreg), van negatív is (a *senex iratus*), és van olyan, amelyik egyszerűen csak neveléses (a *senex amator*). Tehát Pantaleone alakjában keverednek a komoly és a neveléses, a pozitív és a negatív tulajdonságok, és ezeknek egy része annak az eljárásnak a segítségével épül ki, amelynek révén a *Tavaszi vizek* szövege egy sajátos dialogikus viszonyt hoz létre az archaikus római komédiával, illetve az *inclusa* történetével. Azáltal pedig, hogy az átok a *senex iratus* alakjegyeivel felruházott figura

⁵⁵ Ld. Duckworth 1952: 258; érdemes megjegyezni, hogy a római komédiában házasságról általában nincsen szó, egy kivétellel (Plaut. *Trin.*). A házasság ugyanis a mindennapi világhoz tartozik, és mint ilyen, a komédiában nem fontos.

⁵⁶ A *Saturnalia* értékrendjéről, annak a népi kultúrában való továbbéléséről, illetve a szépirodalom alkotásaiba való bekerüléséről részletesen ld. Bahtyin 2002: 11–21, a „karneváli struktúra”-ról („la structure *carnevolesque*”) Kristeva 1969: 99–101. A *Saturnalián* szokásos szerepcserékről ld. még Frazer 2005: 381.

⁵⁷ Ld. Duckworth 1952: 245–247.

szájából hangzik el, megkérdőjeleződik a közlés erkölcsi tartalma, hiszen egyrészt a komikus talajon az átok kimondója nem értéktelített figura, másrészt viszont, mivel az elbeszélés második fele már elsősorban nem komikus alapú, az átok nem tűnik helyénvalónak az adott szituációban. Ez utóbbi szemantikai háttérét már részben a Vergilius *Aeneis*-ével létrejött szövegtársi viszony rajzolja meg.

Klüber alakja szintén több komikus hőstípushoz köthető. Kora alapján, és a Gemmához fűződő kapcsolata révén ő is lehetne *adulescens*, de aladzónként a katona alakjegyeit is magára veszi. Mint kereskedő anyagi ember, ezáltal kerül kapcsolatba a komédia kerítőjével (*leno*), a kapzsi és pénzorientált szereplővel.⁵⁸ Mindazonáltal – a merkantilista szemlélet ellenére – Klüber alakjában ez a komikus karakter nem jelenik meg hangsúlyosan, annyira erőteljes az *aladzón* szerep. Kerítőként viselkedik ezzel szemben Pantaleone, amikor a párbaj megszervezése révén segédkezik a Szanyin és Gemma között létrejövő kapcsolat kialakításában, és főleg Frau Lenore, aki Szanyinnal éppen olyan házassági tárgyalást folytat, amely a kerítőnőre a komédiában annyira jellemző.⁵⁹ Itt is megjelenik a tisztán merkantilista szemlélet, amely a házasságot is üzletkötésként értékeli, ily módon formálva át a szerelmet érzékösszeggé. Az érdek-házasság, az anyagi szellem viszont a komédia talaján elítélendő, sőt egyenesen üldözendő. Ebből a nézőpontból tehát az, hogy a házasság nem jön létre, a komikus háttér előtt nemhogy nem negatívum, hanem éppen a végkifejletet segítő esemény.⁶⁰

b) Tragédia

A komédiabeli és a tragédiabeli párhuzamok megragadásához kiindulásképpen az elbeszélés VII. fejezetét vizsgáljuk, amelyben Gemma egy Malz-komédiát olvas fel. Eddig a jelenetig szinte csak komikus jelek váltak láthatóvá a szövegben, mint például a gyógyítás a II. fejezetben vagy az a narrátori megjegyzés, amely szerint Gemma és Szanyin komédiát játszanak. A felolvasáshoz kapcsolódik a tragédia kódja, amikor Pantaleone kifejti: Gemmához inkább tragikus szerepek illenének – például Meropé

⁵⁸ Vö. Plaut. *Ps.*

⁵⁹ Vö. Plaut. *Asin.* 153–248, és főleg 165–166, Cleareta.

⁶⁰ Itt utalnék vissza arra, hogy amíg van olyan *aladzón*, aki nem bukott el, nem beszélhetünk a komédia végkifejletéről. Ha tehát Szanyin és Gemma házassága létrejött volna, Pantaleone nem bukott volna el, a komédia nem éri el cselekményének csúcspontját, a boldog befejezést.

vagy Klytaimnéstra –, mint a komikus típusok. Nem hagyható figyelmen kívül az sem, hogy az első tragédiászerű jelenet is Pantaleonéhoz kötődik, amikor is a hős Iago szerepéből énekel.⁶¹ Mindkét alkalommal olyan hős, Pantaleone szavai utalnak a tragédiára, akinek a neve egyértelműen egyfajta komédiához, a *commedia dell'arte*hez kötődik (vö. Pantalone). E tény rávilágít arra a jelenségre, miszerint a tragédia kódja a komédia kódján keresztül, mintegy másodlagosan, áttételes módon jelenik meg a *Tavaszi vizek* szövegében.

A VII. fejezetében tehát megfigyelhető, hogy a komédiabeli háttér előtt megjelenik egy, a tragédiára, illetve egyes tragédiabeli szereplőkre irányuló szignál. Számításba kell venni azt aényt, hogy Pantaleone, amikor Klytaimnéstrához, illetve Meropéhez hasonlítja Gemmát, nem egy történet *hőseiről*, hanem egészen konkrétan tragédiabeli *szerepekről* beszél. Ez indokolja választásunkat, hogy elemzésünkben is tragédiászövegekkel foglalkozunk. Kiindulópontul Aischylos *Oresteia*-trilógiája szolgál, mint a történet legteljesebb tragikus feldolgozása.⁶² Mindazonáltal a párhuzamos cselekményelemek, illetve alakjegyek feltárása során a következőkben nem az egyes konkrét tragédiászövegekre, hanem azoknak egy közös invariánsára, magára a Klytaimnéstra-történetre koncentrálnunk. A tragikus feldolgozások figyelembevételét a már említett szemponton (lásd a színház, a színjátszás felidézése Pantaleone alakján keresztül) túl indokolják azok a motivációs rendszerek, amelyeknek igen nagy szerepük van az egyes tragédiászűzsék kibontakozásában. Érdeemesnek látszik foglalkozni az Aischylos tragédiáiban kiemelkedően fontos *igazság-jogtalanság* (*Diké-adikeia*) motívumcsoporttal is mint a cselekménymotiváció, illetve a szűzsé kibontakoztatásának eszközével. Ennek lényege, hogy igazságtalanságot (jogtalanságot) csak újabb igazságtalansággal lehet jóvátenni vagy megtorolni, és ahhoz, hogy ennek az ördögi körnek vége szakadjon, isteni beavatkozásra van szükség (lásd az Areiospagos-jelenetet az *Eumeniszek* végén⁶³). Seneca *Agamemnon*jában ez a motiváció többrétegű: ide tartozik először is a *fatum*, a sors, amellyel szembeszállni nem lehet, illetve ugyennek a *fatumnak* egy szűkebb értelmezése, a családi sors, a családi

⁶¹ Ld. az elbeszélés VI. fejezetét, magyarul 822, oroszul 21–22.

⁶² Klytaimnéstra és Meropé története a sémát tekintve nem különbözik egymástól, ld. *OCID* 206 (Clytemnestra), 560 (Merope).

⁶³ Ld. 681–710.

átok.⁶⁴ Ily módon az egyes események végzetszerűek, elkerülhetetlenek, a szereplők mindössze elszenvedik ezt a végzetet. Ezt hangsúlyozza az a tény is, hogy a prológust Thyestes árnya mondja, aki egyszerre oka és egykori elszenvetője ennek az átoknak. Mind az *igazságosság*, mind pedig a *sorsszerűség* motívuma szorosan kapcsolódik a *Tavaszi vizek*ben fontos szerepet játszó intertextushoz, Vergilius *Aeneis*éhez, melynek egyik központi problémájaként éppen a *fatum* tételeződik.⁶⁵

Klytaimnéstra történetének több aspektusa is figyelemre méltónak bizonyulhat a *Tavaszi vizek* értelmezése kapcsán. Ilyen a szerelmi háromszög megjelenése, és ezzel párhuzamosan a megunt férj eltávolítása,⁶⁶ a *bezárt nő* (jelen esetben Élektra) megszabadítása a méltatlan helyzetből; a hűség és hűtlenség problémája; a vér szerinti, illetve a párválasztáson alapuló kötelék erőteljesebb volta.⁶⁷ Az egyes aspektusok megvilágításához, csakúgy, mint a komikus hagyomány elemzésekor, az egyes tragédiákat illusztrációként használjuk. Interpretációnkat követően térünk ki arra, hogy a történet szöveggé transzformálása és ezáltal intertextuális kapcsolatba vonása a szövegköziség milyen típusaként értelmezhető.

A szerelmi háromszög témája a Klytaimnéstra-történet egyik alapját képezi. Klytaimnéstra szeretőjével, Aigisthossal megöli a Trója alól hazatért győztes hadvezért, Agamemnont. Aigisthos rokonként, a család barátjaként tartózkodik Agamemnón palotájában, a gyilkosság után pedig királyként uralkodik Argosban. A történet későbbi részei arról tudósítanak, hogy az argosiak jó szívvel emlékeznek Agamemnón uralkodására, és várják a szabadítót, aki *megszabadítja* őket Aigisthos uralmától. A *szabadítás* motívuma a leghangsúlyosabban Élektra személyéhez kötődik,

⁶⁴ A családi átokról mint cselekménymotivációs eszközről a *Phaedrára* vonatkoztatva ld. pl. Hálliká 1997: 59–60.

⁶⁵ Az *Aeneis* részletekbe menő értelmezését a „sors emberé”-nek, illetve a „sors szövegé”-nek szempontjából ld. Toporov 1993. A *fatumra* vonatkozó jóslatok beteljesülésének problematikussá voltáról ld. például Ferenczi 2010: 53–57. Az *Agamemnon* és az *Aeneis* között kiépülő intertextuális kapcsolatrendszerre Ferenczi Attila mutatott rá, kiemelve egyes cselekményrészleteket, mint a vihar és az alvilágjárás, valamint számos párhuzamos szöveghelyet, vö. Ferenczi 2001: 259–260. A kutató vizsgálódásának központi eleme a Seneca drámájában a szövegközi viszonyrendszer révén is problémává avatott műfaji/műnemi kérdés, az elbeszélő szöveg jelenléte a drámai műalkotásban.

⁶⁶ A férjgyilkossághoz vezető *utat* (vö. Seneca *Agamemnon* 109: „clausa iam melior via est”, kiemelés – K. G.) Ferenczi Attila a szituációból való „racionális menekülés”-nek nevezi (vö.: „a rational escape from her [Clytaemnestra's] painful situation”), így utalva egymásra a *megunt férj eltávolításának* és a *cselekményszituációból való megszabadulásának* motívumait, vö. Ferenczi 2001: 257.

⁶⁷ Elemzésemnek ezen a pontján lesz látható, miként válik funkcionálissá az, hogy az elbeszélés szövege lépten-nyomon hangsúlyozza az egyes hősök nemzeti hovatartozását, származását, és így módon – a „nemzetkarakterológia” révén – tipizálja is őket.

hiszen ő végső soron folyamatos életveszélyben van Argosban. Nem hagyható azonban figyelmen kívül az a tény sem, hogy a *megunt férj eltávolítása* szintén a szabadítás egy formáját jelenti, azaz Aigisthos, azáltal, hogy Klytaimnéstra segítje volt a gyilkosságban, egyúttal meg is szabadította a nőt a nem kívánt házasságtól.⁶⁸ Ezen a ponton két párhuzam is megragadható a *Tavaszi vizek* szövegével. Az egyik a már részletesen bemutatott esemény, melynek során Szanyin megakadályozza, hogy Gemma akarata ellenére férjhez menjen Klüberhez. A motívum egyrészt Gemma és a férjgyilkos Klytaimnéstra között von párhuzamot a cselekményes szituáció azonoságán keresztül, másrészt hasonló párhuzamot épít ki a turgenyevi hős nő és Elektra alakja között azáltal, hogy ez utóbbi szereplővel kapcsolatban is az egyik legfontosabb téma a *szabadítás* (elsősorban Euripidésnél).

Ezzel párhuzamosan Szanyin szintén két tragédiahős mellé rendelődik. Egyrészt mint segítő a nem kívánt házasság megakadályozásában Aigisthos egy alakjegyét veszi magára, másrészt mint a veszélyben lévő szűz megszabadítója Orestésszel állítódik párhuzamba. Ennek a történetnek a hagyományos értelmezése szerint Klytaimnéstra és Aigisthos egyaránt negatív, míg Elektra és Orestés egyértelműen pozitív hősök. Így tehát a tragédiabeli párhuzamoknál ugyanazt az eljárást figyelhetjük meg, mint a komédiabeliekénél: nem egyértelmű a hozzárendelés, egy-egy turgenyevi hős *több* tragédiaszereplő alakjegyeit veszi magára, és ezáltal morálisan megítélhetetlenné válnak cselekedetei.

Feltárható egy bizonyos megfeleltetés Frau Lenore és Klytaimnéstra alakja között. Ezt támasztja alá az is, hogy Gemmát nemcsak a nem kívánt házasságtól szabadítja meg Szanyin, hanem attól a családi szituációtól is, amely úgyszólván előírja neki, hogy Klüber felesége legyen. Ezt összevetve Euripidés *Elektrájának* egyes cselekményrészleteivel, amelyek szerint Elektrát anyja és Aigisthos kényszerítették méltatlan házasságba, megerősödik a Gemma és Elektra között kialakuló megfelelés is: „És nyögve szánom névszerinti sógorom, / szegény Orestészt, hogyha tán

⁶⁸ Fentebb azt láttuk, hogy komikus talajon a nő megszabadítása a nem kívánt házasságtól kifejezetten szükséges (és ennek révén pozitív megítélésű) cselekményrészlet, amely nélkül a komédia nem juthat el a boldog végkifejletig. A tragédiabeli párhuzam ezt az értékelést írja át, ennek az átkódolásnak a funkciójára a későbbiekben részletesen kitérek.

Argoszba tér, / s nővére méltatlan frigyét meglátja majd” (46–48); „Hogy hitvány sarjat szüljek, azért adott neki [ti. Aigisthos]” (268).

Klytaimnéstra aischylosi jellemzése azonban egészen pontosan megfelel annak a képnek is, amely az olvasóban Polozováról alakul ki. Az *Agamemnón*ban a hősnőt Kassandra „fajtalan szuká”-nak (1228), „kétlábú nöstényoroszlán”-nak (1258) nevezi, melyek közül az előbbi bízvást állítható párhuzamba Polozova alakjával, akit a szöveg számító, erkölcstelen nőszemélyként mutat be. Seneca *Agamemnon*jában pedig Aigisthos jellemzése figyelemre méltó: őt a szöveg gyávának, tehetetlennek, gyenge embernek mutatja, ez pedig megfelel a *Tavaszi vizek* által megjelölt sztereotípiának, amely szerint Szanyin a „gyenge emberek” közé tartozik. Az értelmezésnek ezen a pontján érdemes kitérni arra, hogy mivel mentik magukat a Klytaimnéstra árnyának parancsára Orestést követő Erinysők az *Eumeniszek*ben: „[Karvezető:] Mi üzzük házról-házra anyja gyilkosát. / [Apollón:] Hát azt a nőt, ki hitvesét gyilkolta le? / [Karvezető:] Nem vérrokonnak pusztult tőle élete”. Azaz amikor Apollón felelősségre vonja őket, hogy miért kergetik Orestést, holott csak jogos bosszút állt meggyilkolt apjáért, az Erinysők arra hivatkoznak, hogy Klytaimnéstrának Agamemnón nem volt vérrokona, csak a férje, míg Orestés a saját anyját ölte meg. Ezek szerint tehát a származás erősebb kötelék, mint a párválasztás, a házasság. Ezt a kérdésfeltevést kivetíthetjük a *Tavaszi vizek* egyes szereplőire is. A szöveg ugyanis lépten-nyomon hangsúlyozza, hogy az egyes hősök saját nemzetük tipikus megtestesítői. Szanyin és Polozova „nagyon orosz”, de ugyanígy hangsúlyosak Gemma általánosan olasz és Klüber általánosan német tulajdonságai is.⁶⁹ Ha ezt a tényt összevetjük Klytaimnéstra, illetve az Erinysők szavaival, újabb magyarázatot kapunk arra, hogy miért szükségszerű – természetesen az intertextuális kapcsolatok szintjén –, hogy Szanyin elhagyja Gemmát Polozova kedvéért.⁷⁰ Erősebbnek bizonyult tehát a közös származás köteléke, mint a (szabad) párválasztáson alapuló kapcsolat. Ne feledjük el azonban, hogy ez Klytaimnéstra értékrendje, nem Orestésé, és nem is az olimposi isteneké. Ez

⁶⁹ Ld. „mint minden igazi orosz” (827), vö.: „как всякий истый русский” (27/35–36); „köztudomású, hogy az olaszok könnyen tegeznek egymást” (829), vö.: „итальянцы, как известно, легко тыкаются” (30/20–21); „a németek korán szoktak kelni” (842), vö.: „немецкие люди встают рано” (46/10). A „nemzeti karakter” problémájának előtérbe helyeződéséről Turgenyev pályafutásának utolsó két évtizedében ld. Muratov 1985: 107–118.

⁷⁰ Hasonlóképpen igazolja ezt az *Aeneis* is, ahol Didót, az idegen asszonyt Aeneasnak a saját haza, a társak miatt kell elhagynia.

utóbbiak szellemében Szanyin egy kiemelt fontosságú cselekedete, a hűtlensége, amely a szűzsé kibontakozásában kulcspozíciót foglal el, a tragikus intertextus egyik rétegének (a Klytaimnéstra-párhuzamnak) a bekapcsolása révén negatív megítélés alá esik. Ezt a képet árnyalja két tény. Az egyik szerint Klytaimnéstra is jogos bosszúra hivatkozhat Agamemnónnal szemben, aki feláldozta lányukat, Iphigeneiát a közösség céljaiért, tehát az aischylosi értékrend következetes alkalmazása szerint a Klytaimnéstra által végrehajtott gyilkosság is tekinthető jogosnak, Diké szerint valónak. A másik pedig az *Aeneis* IV. könyve mint a *Tavaszi vizek* intertextusa, amelynek egyik olvasata szerint Aeneasnak (akivel Szanyin több szempontból párhuzamba állítódik) egyenesen az istenektől rendelt kötelessége elhagyni Didót, nemcsak egy új hazáért, hanem egy új asszonyért (Laviniáért) is.

Motivikus szinten említésre méltó – a már idézett *bezártság*-motívumon túl – az *idegen földön való hosszú vándorlás* motívuma, amely összeköti Szanyint egyrészt Agamemnónnal, másrészt Aeneasszal. Szanyin ugyanis örökségének terhére *utazgat* Európában, idegen országokat jár be, és „bolyongása” során találkozik azzal a két nővel, akik a későbbiekben meghatározzák életét. Ha ebből a szempontból vizsgáljuk a Klytaimnéstra-történetet, akkor látható, hogy a két turgenyevi hősnő *több* módon párhuzamba állítható az egyes antik irodalmi hősökkel. Egyrészt Agamemnón harcba indul Trója alá, hogy bosszút álljon a testvérén esett szégyenért, és hogy visszaszerezze Menelaosnak feleségét, Helenét. Másrészt, ahhoz, hogy egyáltalán el tudjanak indulni Trója felé, Agamemnónnak fel kell áldoznia lányát, Iphigeneiát, és ez, amint Aischylosnál és Senecánál is láthattuk, Klytaimnéstra bosszújának okául szolgál. Így tehát Gemma párhuzamba állíthatóvá válik egyrészt Helenével, aki miatt a görög seregek útnak indulnak, és ez a paralelizmus igaz abból a szempontból is, hogy Helené is elhagyja férjét (Menelaost) egy másik férfiért (Parisért) – vö. Gemma szakítását Klüberrel. Másrészt Gemma alakja rokonságot mutat Iphigeneiával is, akit végső soron egy másik nő (Helené) megszerzése végett áldoznak föl, így tehát ebben a kontextusban Helené és Polozova rendelődik egymás mellé, hiszen Szanyin a Polozova-szerelem kedvéért legalábbis megpróbálja kiiktatni az életéből Gemma alakját. Azt, hogy ez csak részben sikerül, bizonyítja a narrátori közlés: Szanyin levelére Gemma nem válaszol, tehát végül is a hősnő tette magában nemlétezővé a hőst. Ezzel vissza-

kanyarodtunk egyik korábbi tételünkhöz, mely szerint Gemma és Klytaimnéstra alakja párhuzamba vonható. Mindezekből, hozzátéve azt is, amit a komédiabeli párhuzamokkal kapcsolatosan már feltártunk, arra a következtetésre juthatunk, hogy a két hősnő karaktere *ugyanannak az alaknak két változatát adja*. Kialakulnak ellentétes alakvariánsok: Gemma az a „prostituált” (*meretrix*), akit meg kell szabadítani a nem kívánt kapcsolatból, Polozova ezzel szemben az, aki számító gonoszsággal kényszeríti a férfit egy nem kívánatos kapcsolatba; Gemma az a Helené, aki elhagyja férjét egy idegenért, Polozova az, aki miatt fel kell áldozni egy ártatlan leányt; egy pillanatra kitekintve az *Aeneis*-re, Gemma az elhagyott Dido, Polozova a csábító királynő. Klytaimnéstra alakját vizsgálva viszont, szemben az előbbiekkal, megdöbbentő azonosságokat tapasztalunk: mindkét hősnő kiiktatja egy (vagy több) másik kapcsolat kedvéért az életéből a terhessé vált férfit: Gemma szakít Klüberrel, míg Polozova szolgává degradálja a férjét. A *Tavaszi vizek* intertextuális hálózata tehát végső soron arról értesíti az olvasót, hogy a két szerelem története *általában* a szerelem történetének az elbeszélése, a szerelem különböző aspektusainak körülírása.⁷¹ Ebből a helyzetből már jobban értelmezhető mindaz, amire a következő részben ejtünk szót – a *Tavaszi vizek*-ben megjelenő egyes értékrendek érvényessége, illetve az ítéletalkotás többféle lehetősége.

4. A műfaji hagyomány által meghatározott értékrendek megjelenítése a *Tavaszi vizek*-ben

A következőkben arra térünk ki, hogyan befolyásolják a *Tavaszi vizek* értelmezhetőségét a fentebb bemutatott komédiabeli, illetve tragédiabeli megfeleltetések. Annál is inkább fontos ez, mivel a *Tavaszi vizek* interpretációiban egészen napjainkig él egy olyan, nem kisebb kutatók nevével fémjelzett recepcióshagyomány, mint A. B. Muratov,⁷² G. A. Bjalij,⁷³ valamint James Woodward,⁷⁴ amelynek alapját a mű főhőse,

⁷¹ Természetesen a két hősnő alakjának összerendeződése nem csak intertextuális szinten figyelhető meg, de mivel jelen esetben szövegközi elemzésre vállalkozom, más rendszerekre nem térek ki.

⁷² Muratov 1980: 43.

⁷³ Bjalij 1990: 207–208.

Szanyin erkölcsi kategóriákon keresztül történő leírása képezi, illetve annak számbavétele, hogy mi magyarázza a főhős morálisan elítélhető/elítélendő cselekedeteit. Más szempontból közelít a témához Hetesi István két, 1999-ben napvilágot látott tanulmánya, melyeknek témája a kulturális hagyomány szerepe a *Tavaszi vizekben*.⁷⁵ E munkák új irányt adtak a hazai Turgenyev-kutatásban a *Tavaszi vizek* értelmezésének.⁷⁶

Kiindulópontként az értékrendekkel kapcsolatban is a korábban már ismertetett okok miatt a komédiát választottuk. A római komédiában ugyanis, amint arról már volt szó, az úgynevezett hagyományos római értékeket (*pietas* – kegyesség, *parsimonia* – takarékoság, *duritia* – állhatatosság, *virtus* – férfias erények, *abstinentia* – önmegtartóztatás stb.) háttérbe szorítják olyan elsődleges szükségletek, mint a szabadság, a táplálkozás igénye és a szabad társvalasztás. Ezt a jelenséget szokás „Saturnalia-világnak” nevezni, amelynek lényege abban rejlik, hogy a hétköznapi értékre érvénytelenné válik, és egy egészen sajátos értékhierarchia lép életbe az ünnep idejére – ezt tükrözi a komédia értékhierarchiája is.⁷⁷ Nem egyszerűen egy hangulatról van itt szó, hanem egy olyan totális világrendről, amelynek egyetlen közös vonása sincs a hétköznapi világgal. Semmiképpen sem egy értékek nélküli világot ábrázol tehát a

⁷⁴ Woodward 1995.

⁷⁵ Hetesi 1999a, b.

⁷⁶ Ennek eredményét tükrözi a következő kötet: Kroó Katalin (szerk): *Ösvények Turgenyev és Dosztojevszkij művészi világához* (Párbeszéd-kötetek 1), Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2004. Itt a következő tanulmányok jelentek meg, melyek címeit a témák jó nyomon követhetősége érdekében most, első előfordulásuk alkalmával teljesen kiírjuk: Hetesi István: A kulturális hagyomány Turgenyev *Tavaszi vizek* című elbeszélésében; Kroó Katalin: Elhagyás és visszatérés – Gemma átváltozó arcai és alakjai. Elbeszélésmód, motívumformálás és metaszővegeképítés Turgenyev *Tavaszi vizek* című elbeszélésében; Kocsis Géza: Intertextualitás és műfajpoétika Turgenyev *Tavaszi vizek* című elbeszélésében; Kondor-Szilágyi Mária: A képi megjelenítés módjai és funkciói Turgenyev *Tavaszi vizek* című elbeszélésében; Orosz Magdolna: Tévedések és tévelygések. Dialógus, írás és intertextualitás E. T. A. Hoffmann műveiben; Trombitás Judit: Paralellizmusrendszerek és „kicsinyítő tükrök” Turgenyev *Tavaszi vizek* című elbeszélésében.

⁷⁷ Northrop Frye értelmezése, hogy ti. a komikus cselekmény egy „bűnbakelőző szertartás” lenne, véleményem szerint nem védhető minden szempontból. Nem véletlen ugyanis, hogy a római társadalom a tisztátalan elemek kiűzésére (vagy megbélyegzésére) nem a komédiát használta fel, hanem a flagitatiót, illetve az invectívát (végső soron mindkettő a nyilvános gyalázkodás többé-kevésbé irodalmivá vált formája). Ezek valóban a város megtisztításának szertartásából eredő, az idők során (az i. e. II. század végére) irodalmivá vált műfajok, míg a komédia egy világos, noha rendkívül ősi értékrend alapján nem bűnbakot keres, hanem az akadályozó tényezőket, a hagyományos értékrend képviselőit lehetetleníti el. Ennek véleményem szerint az sem mond ellent, hogy a komédiában találhatóak (mégpedig elég gyakran) invectiva-, illetve flagitatio-szerű részeklet. Vö. Frye 1998: 141. A Saturnalia és a „neveltető irodalom” kapcsolatáról ld. Bahtyin 2001: 21, a karnevál értékhierarchiájának leg-tömörebb összefoglalását ld. Kristeva 1969: 99. A karnevalizációról az orosz irodalom, ill. szűkebben az orosz regény összefüggéseiben (Dosztojevszkij művészetével a középpontban) ld. Brouwer 1999.

vígjáték, amelyben „mindent szabad”, hanem egy olyan hierarchia épül ki, melynek csúcán az élet elsődleges szükségletei, és ezek közül is kiemelt helyen a szerelem, a szabad párválasztás és a nemi beteljesülés áll. Ebből a nézőpontból közelítve a *Tavaszi vizek* szövegéhez, kimondhatjuk, hogy a komikus hagyomány beidézésével a szöveg hatályon kívül helyezi azt a tradicionális értékrendet, amelynek alapján Szanyin – és a többi szereplő – erkölcsi szempontból megítélhető. Ily módon a „gyenge ember” mint alakjegy nem erkölcsi elmarasztalást, hanem egy típushoz való tartozásként értett „determinizmust” fejezhet ki, de mint látjuk, kibújik a típus alól, hiszen kiderül róla, hogy egy másik „típus”-ba is besorolható. Így hát végső soron kérdésessé válik az így értelmezett determinizmus, mint ahogyan azt sem mondhatjuk, hogy a Gemma-szerelem erkölcsileg magasabb rendű lenne, mint a Polozova-szerelem. Ezt bizonyíthatja, hogy Gemma, amint már említettük, mind a *virgo*, mind a *meretrix* alakjával párhuzamba vonható, noha az előbbi kapcsolat látványosabb. De az értékrendekről mondottak fényében már világos, hogy a hagyományosan értéknek tekintett előkelő születés a komikus környezetben nem értékhordozó, hanem a helyzetet jellemző motívum. Sőt a „szigorú apák” (*senex iratus*) gyakran azt vetik fiuk, az *adolescens* szemére, hogy prostituálttal tart fenn szerelmi kapcsolatot ahelyett, hogy tisztességes, jó családból származó fiatal leánnyal házasodna össze.⁷⁸ Az apák értékrendjét pedig a komédia végkifejlete lesöpri a színről.⁷⁹ Ebből következik, hogy a Gemma alakjában hangsúlyosan jelen lévő *virgo* azon tulajdonsága, amely megkülönbözteti őt az „erkölcsös” *meretrix*től, a komikus talajon nem értékhordozó alakjegy, másként fogalmazva Gemma tisztasága (*castitas*) a vígjátéki háttér előtt legalábbis lényegtelen, ha nem is negatívum. (Mindenesetre a *castitas* is egyike azon hagyományos római értékeknek, amelyek a komédiában nem lényegesek, sőt időnként nevetségesek is.⁸⁰) A hagyományos és a komikus értékrend szembenállásának transzformációja ragadható meg az elbeszélésben kiépülő *műveltség–műveletlenség* ellentétpárban is. Míg Szanyin műveletlenségére, a művészi érdeklődés hiányára gyakran utal a szöveg, a hősnők, Gemma és Polozova műveltsége is hangsúlyosan megjelenik. A hős műveletlensége a komikus

⁷⁸ Erre jó példa többek között Terentius *Adelphoe* című komédiája, melyben éppen a leírt szituáció képezi a bonyodalom alapját, ld. még Duckworth 1952: 243–245.

⁷⁹ Ld. Plaut. *Bacch*.

⁸⁰ Ld. Plautus *Stichus*ában a férjüket hűségesen váró *matronák* kifigurázását.

talajon értelmezhető a hagyományos értékrend annullálásaként, ily módon ez az alakjegy szerves részét képezi az elemzésünkben bemutatott tematikus párhuzamnak. Ezen háttér előtt Gemma műveltsége egyértelműen negatív konnotációkat kapcsol be. A római (és a görög) hagyományban ugyanis művelt nők kizárólag a hetairák, az előkelő prostituáltak körében fordultak elő, míg a hagyományos értékeket képviselő nők alapvető tulajdonságait – a Claudia-sírfelirat⁸¹ szavaival – a „domum servavit lanam fecit” („őrizte a házat, gyapjút készített”) kifejezések foglalják össze. (Elfogadva Muratov feltevését,⁸² amely szerint a műveltség kérdése jelentős szerepet játszik Gemma és a Roselli család jellemzésében, meg kell jegyeznünk, hogy nemcsak a kutató által kimutatott romantikus ideál megjelenítéséről, hanem – amint azt fentebb láthattuk – a hősök morális státusának elbizonytalanításáról is beszélünk kell.) Gemma alakjának kötődését a *meretrix*-karakterhez erősíti maga a hősnő neve is. Gemma latinul és olaszul drágakövet jelent, a komédia prostituáltjai pedig gyakran viselnek különböző ékszert, nemesfémeket, díszet vagy szint jelentő neveket, mint például a *Pseudolus* Chrysis (arany), vagy a *Stichus meretrice*, Crocotium (sáfrányruhás), illetve Stephanium (koszorú).

Amint az a mondottakból kitűnik tehát, a beidézés révén a szöveg megszünteti az erkölcsi alapú interpretáció lehetőségét azáltal, hogy egy erősen moralizálónak ható mű háttérül olyan hagyományt állít, melynek egyik leglényegesebb vonása a hagyományos értékrend totális tagadása. Mindennek a jelentősége pedig abban áll, hogy egy erkölcsi ítéletekkel élő narrátori hangot megjelentető szöveg az intertextuális hálózat kiépítésével poétikailag felülírja az említett elbeszélői szölamot.⁸³

E jelenséghez hasonlólt figyelhetünk meg a beidézett tragédiászövegekkel kapcsolatban is. Ebben az esetben azonban egész más hangsúlyok érvényesülnek.

⁸¹ Ld. CIL I, 1007. A felirat teljes szövege a következő: „Hospes, quod deico paullum est, asta ac pellege. / Heic est sepulcrum hau pulcrum pulcrai feminae. / Nomen parentes nominarunt Claudiam. / Suom mareitum corde deilexit souo. / Gnatos duos creauit. Horum alterum / in terra linquit, alium sub terra locat. / Sermone lepido, tum autem incesso commodo. / Domum servavit. Lanam fecit. Dixi. Abei.”

⁸² Vö. Muratov 1980: 46–48.

⁸³ A narrátori hang sem egységes ebben a tekintetben, hiszen Klüber bemutatásakor, annak ellenére, hogy a hős „rendes ember” mivoltát hangsúlyozza, felismerhető bizonyos távolságtartás, vö. magyarul 826–827, oroszul 26–27, elsősorban: „s remélni meri, hogy nem vonakodik jelenlétével szebbé tenni a kirándulást. Szanyin nem vonakodott szebbé tenni azt” (827), vö.: „и питает надежду, что он не откажется украсить ее своим присутствием. Санин не отказался ее украсить” (27/19–21).

Aischylos *Oresteia*-trilógiájának központi kérdése az *igazság–igazságtalanság*, illetve a *jogos–jogtalan* problémája, a központi istenalak pedig ennek megfelelően Diké. A hősök minden cselekedete a szerint ítéltetik meg, hogy megfelelnek-e ennek az absztrakciónak. Hangsúlyos helyet foglal el a jogos bosszú mint az igazság eszköze és az az alapvető gondolat, hogy az egyes cselekedetek lényegileg azonos reakciókat szülnek. Ez utóbbival találkozunk Seneca *Agamemnon*jában is, a mű végén Cassandra hasonló pusztulást jósol Klytaimnéstrának, mint az neki.⁸⁴ Ha ennek az értékrendnek a realizációját keressük a *Tavaszi vizek*ben, azt kell tapasztalnunk, hogy a szövegben nem manifesztálódik egy általános igazság. Éppen annak köszönhetően, hogy a hősök hol az egyik, hol a másik tragédiai szereplő alakjegyeit veszik magukra, hol az egyik, hol a másik tragédiabeli szüzsérészlet alapján értelmezhetőek a cselekedeteik, nem mondhatjuk ki, hogy az egyes cselekedeteik igazságosak vagy éppen igazságtalanok lennének. Az *igazság/igazságosság* szempontjait tekintve ugyanarra a következtetésre jutunk, mint a komédiai intertextus vizsgálatakor az *erkölcs–erkölcstelenség* szempontjai alapján. Nincs egyetlen nézőpont, hanem nézőpontok sokaságából szemlélhető egy-egy részlet, és ennek következtében *több* igazság jelenik meg.

A már említett senecai kulcsmotívum, a *fatum*, különös jelentőségűvé válik, ha figyelembe vesszük mindazt, amit az előző rész végén kifejtettünk a két hősnő lényegi azonosságáról. Mivel – az alakjegyek összevetése, a párhuzamok feltárása, valamint az értékrendek bemutatása alapján – az elbeszélés hőseinek morális megközelítése nem tartható, újragondolandó a *sorsszerűség* problémája. Ez nemcsak Seneca, hanem – főleg – Vergilius *Aeneis*e révén idéződik meg a *Tavaszi vizek*ben, és, most már elvonatkoztatva a cselekményszinttől, új értelmezési lehetőségeket nyit meg. Ha ugyanis a két hősnő lényegileg azonos, illetve ugyanannak az invariánsnak különböző variánsait képviseli, akkor a két szerelmi történet magának a szerelemnek különböző aspektusait mutatja be. Hogyha pedig, mint azt jelen fejezet elején feltártuk, a Gemma által adott kereszt megtalálása indítja el az emlékezés, majd pedig a szövegalkotás folyamatát, akkor nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt a tényt sem, hogy a kereszt legalább ennyire kötődik Polozovához, hiszen amikor Szanyinnal kilovagolnak a viharban, az elbeszélő fontosnak tartja közölni, hogy elhaladnak egy fakereszt mellett:

⁸⁴ Ld. 1070: „furiosa morere / veniet et vobis furor”.

„A mögött a terebélyes tölgy mögött egy piros fakereszt áll, nem igaz?”⁸⁵ A kereszt ily módon tehát nem egyszerűen Gemmát jelképezi, hanem magát a szerelmet, a szöveg létrejöttéhez pedig arra volt szükség, hogy a gránitkereszt, amely ennek a szerelemnek az egyik aspektusát jelentette, ne csak önmagát idézze fel, hanem a fakeresztet is, a Polozova-történetet. Más szavakkal: a *szabadítás* és a *szabadulás*, a saját népből való és az idegen nő, a nemes szűz és a prostituált *együtt* alkalmasak arra, hogy létrejöjjön belőlük egy elbeszélés.

5. A szövegközi kapcsolódási formák elméleti megközelíthetősége – Összegzés

A drámai hagyományoknak a *Tavaszi vizek*ben való megjelenési módjait vizsgáló elemzésünk végén megkísérelhetünk választ adni a felmerült elméleti problémára – vajon hogyan lehetne meghatározni azt a viszonyt, amelyet a *Tavaszi vizek* az egyes drámai hagyományokkal, illetve a bezárt nő (*inclusa*) történetével kialakít. Szövegköziségről csak abban az esetben beszélhetünk, ha a *szöveg* fogalmát olyan radikálisan kitágítjuk, hogy alatta teljes műfaji hagyományokat is érthetünk. Véleményünk szerint ez jelen esetben nem lenne célravezető,⁸⁶ mivel a *bezárt nő* története, mint azt elemzésünk kezdetén is említettük, függetlennek látszik az egyes irodalmi hagyományoktól, egymástól izolált szövegekben is kimutatható, ahol tehát a klasszikus hatásfogalom – amely az intertextualitás elméletének is egyik, noha erősen vitatott alapját képezi – nem használható. Szintén nem tűnik esetünkben célravezetőnek, hogy azon kutatások eredményeire támaszkodjunk, amelyek hangsúlyozottan két, jól definiálható és lehatárolható szöveg viszonyáról beszélnek.⁸⁷ Egyértelműnek tűnik továbbá az is, hogy bizonyos szinten külön kell választanunk a tragédia, illetve a komédia hagyó-

⁸⁵ Ld. 924. vö.: „за тем широким дубом – стоит деревянный красный крест” (146/26–27).

⁸⁶ Noha Jurij Lotman véleménye szerint „[a] műfaj elképzelhető egyetlen szöveggént” (Lotman 1973: 61), és interpretációm során magam is az *inclusa*-történetet feldolgozó komédia-invariáns illusztrációinak tekintettem az egyes vigjátékokat, mégis, egyrészt az általam használt szövegfogalom egyértelműségének megtartása végett, másrészt az *inclusa*-történet középponti szerepére való tekintettel a műfaji hagyományt *szöveggént* (vö. a genette-i *architextus* fogalmával) meghatározó elméleteket csak korlátozottan tartom alkalmasnak az alább tárgyalandó jelenség megragadására.

⁸⁷ Ld. például Lachmann 1990: 51–87, Riffaterre 1996: 67–81.

mányainak beidézését, hiszen, amint látni fogjuk, a két módszer nem tekinthető teljesen azonosnak.

A *Tavaszi vizek* és a komikus hagyomány között kiépülő viszonyrendszer feltérképezéséhez a legközelebb talán Gérard Genette⁸⁸ elmélete visz minket. Ennek alapján, visszatérve ahhoz a korábbi megfigyelésünkhöz, hogy a turgenyevi elbeszélés hangsúlyosan beidéz egy, az európai irodalmi hagyományban egy adott műfajhoz erősen kötődő szűzsétípust, illetve annak tipikus alakjait, azt mondhatjuk, hogy a megjelölt komikus hagyomány *architextusként* van jelen a szövegben. Az *inclusa*-történet és a komédia ilyen szoros kapcsolata alatt azt értjük, hogy az európai komédia-hagyományban legnagyobb mértékben ez a történet képezi a szűzsét, illetve a komédiai bonyodalom alapját. Genette azonban az architextuális kapcsolatot úgy értelmezi, hogy a főszöveg⁸⁹ az architextus által meghatározott *műfaji* hagyományokat követi, más szavakkal, az architextust egy műfaj hagyományrendszere képezi, melyhez a főszöveg oly módon kapcsolódik, hogy nem lép ki az előszöveg (az architextus) által megszabott *műfaji* keretek közül.⁹⁰ Az elemzett műben azonban másról van szó. A *Tavaszi vizek* ugyanis egyrészt egy komikus⁹¹ szűzsét, illetve *témát* idéz meg, és ennek a témának adja új értelmezését, másrészt viszont a témától függetlenül alkalmazza a műfaj egy alapvető tulajdonságát, a hagyományos értékrend kritikáját és tagadását. Jelen esetben a bezárt nő témájának új interpretációja alatt azt értjük, hogy a *Tavaszi vizek* szövege a téma *több* realizációját idézi be, azokat egymás mellé állítja, egymásra vetíti. Megjelenik ugyanis, amint ezt részletesen kifejtettük, a téma több variációja az egészen konkrétól (fiókba zártság) az absztraktig (szituációba zártság), és emellett az elbeszélés szinte összes szereplőjével kapcsolatban felmutathatók a *bezártság* bizonyos jegyei. A hagyományos értékrend kritikája szűken véve természetesen csak az

⁸⁸ Vö. Genette 1979: 87–88, uő 1996: 85–86 (= 1982: 12–13). A kutató terminológiája nem minden esetben tűnik logikusnak: a fentebb idézett *Palimpsestes* című munkájának egy későbbi pontján bizonyos műfaji hagyományok megidézését a „mimetikus hipertextualitás” terminussal meghatározott eljárás részének tulajdonítja, vö.: „[...] la part (évidente) d’hypertextualité mimétique qui entre dans la constitution des traditions génériques [...]”, uő 1982: 287 (kiemelés – K. G.) Az értekezés terminológiai egységét megőrzendő továbbra is az *architextualitás* fogalmát alkalmazom.

⁸⁹ A „főszöveg” terminus nem jelenti azt, hogy az egyes szövegeket hierarchikus sorba rendezem, értelmezésemben ez alatt az idéző szöveget értem.

⁹⁰ Ld. Genette 1996: 85–86.

⁹¹ Abban az értelemben, hogy – amint már említettem –, szignifikánsan itt fordul elő a leggyakrabban közvetlen módon az említett történet. A „komikus fikciós mód”-ról, ezen belül is a görög újkomédia, valamint a plautusi római komédia által kijelölt műfaji hagyományról ld. Frye 1998: 42–46.

archaikus római komédiára vonatkozik, a műfaj későbbi történetében az a bizonyos „Saturnalia-értékrend” maga válik hagyománnyá, a komédiatradíció elengedhetetlen részévé. Mindezeket figyelembe véve csak akkor beszélhetünk architektuális viszony kiépüléséről, ha a terminus alatt nemcsak egy adott műfaji kánon átértelmezését, hanem a műfajhoz kötődő valamely jellegzetes tulajdonság (esetünkben a hétköznapi értékrend visszajára fordítása) megragadását és újraírását is értjük. A fentebb már említett „Saturnalia-világrend” ugyanis nem választható le a komédiáról, hiszen annak genealógiájához tartozik. Így tehát esetünkben az architektuális viszonyoknak egy olyan típusát kell definiálnunk, amely szerint ebbe a kategóriába tartozóként értelmezünk olyan jelenségeket is, amelyek egy adott műfajhoz szorosan kötődő, attól el nem választható jellegzetes elem újraírását, átértelmezését jelentik.

A másik szempont szerint, azaz hogy a turgenyevi szöveg egy konkrét előszöveghez nem köthető témát dolgoz fel, véleményünk szerint már nem alkalmazható az intertextuális megközelítésmód. Amíg ugyanis az erkölcsi értékek tagadása alapvető elem az archaikus komédiában, addig az *inclusa*-történet nem műfajhoz kötött,⁹² sőt, amint azt láthattuk, a történet többféle megjelenítési módja is szerepel a turgenyevi elbeszélésben, melyek közül kifejtésünkben a komikus realizációt, illetve a Klytaimnéstra-történethez kapcsolódó megjelenési formákat tárgyaltuk. Ebben az esetben tehát tematikus párhuzamról beszélhetünk, amely annyiban közös a szövegköziséggel, hogy ez is egy létező hagyományt ír újra.⁹³ Ez a hagyomány azonban, mivel nem köthető meghatározott szöveghez, és feltétlenül műfajhoz sem, már a maga paradigmatisztikus voltában kerül átértelmezésre. A témapárhuzam tehát egy irodalmi paradigma transzformációja révén épül ki a szövegben, mégpedig olyan módon, hogy többféle tradíció keretében jelenik meg. A *bezárt nő* története cselekményesen az elbeszélés első részében, a komikus hagyomány talaján realizálódik a leglátványosabban, de megjelenik a tragédiabeli hagyományok keretében is, sőt az explicit megjelölés a mű végén történik meg, amikor erre a kulturális anyagra ráépül – immár valódi előszöveggént – Vergilius *Aeneide* is. Így módon tehát egy olyan történet transz-

⁹² Elemzésemben azért volt indokolt mégis műfajhoz kötni, mivel maga a *Tavaszi vizek* szövege vetíti egymásra az *inclusa* történetét, illetve az egyes drámai hagyományokat.

⁹³ Így tehát megfelel a Jenny által adott, általam a fejezet elején idézett intertextualitás-definíciónak, ld. Jenny 1976: 264 = 1996: 30.

formációjának lehetünk tanúi, amely az emberiség közös kulturális hagyományának a része. Julia Kristeva kutatási eredményei alapján az adott kapcsolatot *transzpozíció*ként (lásd egy kódrendszernek egy másik kódrendszer keretein belül történő átértelmezéseit) azonosítjuk,⁹⁴ ám az interpretáció eredményeit és az elméleti meg-alapozást figyelembe véve szükségesnek látszik, hogy szűkebb kategóriákkal definiáljuk a *Tavaszi vizek* szövegében megragadható jelenséget. Azokat a történeteket tehát, amelyek a fentebb bemutatott tulajdonságokkal rendelkeznek, Northrop Frye definícióját kibővítve *müthoszoknak* nevezzük, magát az eljárást pedig, amellyel a *Tavaszi vizekben* is találkozhatunk, *müthosz-transzformáció*nak. Ily módon müthosz alatt nemcsak „műfaji cselekményt” értek, hanem olyan, minden bizonnyal ősi (Frye-jal egyet-értve: műfaj *előtti*) irodalmi témát, amely műfajtól, kortól és földrajzi elhelyezkedéstől függetlenül felbukkan a világ kulturális-irodalmi hagyományában.⁹⁵

Ami a tragikus hagyományok megjelenítését illeti a *Tavaszi vizek* szövegében, a helyzet némileg bonyolultabbnak tűnik, mint az a komédia esetében volt. Egyrészt a szövegközi viszony itt sem egy konkrét tragédiával jön létre, hanem ez esetben egy, a hagyományos értelemben vett mítosz tragédiabeli realizációival, amelyhez kapcsolódóan megjelenik az adott tragédiák többé-kevésbé egységes világszemlélete is. Mégsem beszélhetünk ugyanakkor olyan értelemben egységes értékhierarchia felidézéséről, mint a „Saturnalia-világrend” esetében. Némiképp megkönnyíti a helyzetünket, ha figyelembe vesszük a Klytainnéstra-történet tragikus realizációira utaló szignál megjelenésének szűzsés helyét Turgenyev elbeszélésében. Ez a szignál ugyanis komikus háttér előtt, egy komédia előadásának (felolvasásának) szituációjában kap helyet a szövegben. Ebből arra következtethetünk, hogy a tragédiai kódrendszer valamiképpen áttételesen, a komikus hagyomány közvetítésével van befolyással a *Tavaszi vizekre*. A közvetítés bonyolult folyamatának a tényét mutatja az is, hogy éppen a tragédiák turgenyevi olvasata, tehát hogy az *inclusa*-témát hangsúlyozó komédiai

⁹⁴ Ld. Kristeva 1974: 60.

⁹⁵ Ld.: „az irodalomnak négy műfaj előtti elemével rendelkezünk, s müthoszoknak, avagy műfaji cselekményeknek nevezzük őket”, Frye 1998: 138, vö.: „We thus have four narrative pregeneric elements of literature which I shall call mythoi or generic plots”, uő 1957: 162. Paul Zumthor *modell* (modèle) fogalma is ehhez hasonló jelenséget ír le, azzal a különbséggel, hogy a kutató által a medievisztikában alkalmazott terminus révén a szövegek *hierarchikus rendszerbe* szerveződnek, ld. Zumthor 1981: 10–11. Mivel jelen helyzetben nem tartom célszerűnek, hogy az értelmezett szövegeket hierarchikus sorba rendezzem, a bonyolultabban hangzó, ám talán mégis egyértelműbb saját terminust használom.

hátter előtt idéződik be a tragédia, emeli ki az Aischylosnál a háttérben maradó *inclusa*-motívumot. Amint ugyanis említettük, az Aischylos-trilógia központi témája az *igazság-igazságtalanság*, illetve a *jogos-jogtalan* ellentétpárokkal írható le, és a hősök cselekedetei is ezen fogalmak alapján ítéltetnek meg. A *bezártság-megszabadulás* motívuma éppen azáltal aktivizálódik, hogy a *Tavaszi vizek* intertextuális gyakorlata a komédiabeli párhuzamok, illetve a *bezárt nő* történetének korábbi beidézése révén kiemeli az aischylosi szövegnek ezt az egyébként háttérben maradó kódját.⁹⁶

A fentieket figyelembe véve, és tekintettel a felderített párhuzamokra az egyes szereplők alakjegyei, illetve az egyes cselekményrészletek között, arra a megállapításra juthatunk, hogy maga a Klytaimnéstra-történet, és nem annak egyik vagy másik meghatározott szerzőtől származó konkrét realizációja szerepel ezen a helyen a *Tavaszi vizek* pretextusaként, ezáltal megvalósítva az általában és szűk értelemben intertextualitásnak (két szöveg dialogikus kölcsönhatásának)⁹⁷ nevezett szövegközi viszonyt. Másfelől a történet tragédiabeli realizációi azáltal jutnak szerephez a *Tavaszi vizek* szövegében, hogy a szűzsé kibontakozásának érintett pontján hangsúlyosan jelen van a textusban egy másik drámai műfaj, a komédia. Ezt a beidézési módot *másodlagos intertextualitásnak*⁹⁸ nevezem, ahol a „másodlagos” szó nem értékhierarchiát jelöl, hanem arra utal, hogy a főszöveg és a beidézett szöveg között a kapcsolatot egy harmadik textus hozza létre.⁹⁹

⁹⁶ A művészi szövegnek ezt a képességét, azt tehát, hogy képes a befoglalt információ egy részét aktualizálni, és ezzel egy időben másokat időlegesen vagy teljesen kiiktatni, nevezi Lotman a „hallgatóság és a kulturális tradíció közötti párbeszéd”-nek („общение между аудиторией и культурной традицией”), amit a szöveg szociális-kommunikatív funkciójához tartozó folyamatként definiál, vö. Lotman 1992b: 131. Az intertextus oldaláról értelmezve ugyanezt, arról a jelenségről van szó, melyet Lotman „a szöveg és a kulturális kontextus párbeszédé”-nek (vö.: „общение между текстом и культурным контекстом”, uo. 132.) nevez; ez esetben az idézett szövegek „aktualizálják saját kódrendszerének korábban rejtett aspektusait” (vö.: „тексты [...] актуализируют прежде скрытые аспекты своей кодирующей системы”), uo.

⁹⁷ Vö. Genette 1982: 8, ill. Kristeva 1969: 85.

⁹⁸ Ez a jelenség nem tekinthető azonosnak a Michael Riffaterre által „közvetített intertextualitás”-nak („mediated intertextuality”) nevezett eljárással, melynek során a textus és az intertextus közötti referencia létrejöttét egy harmadik szöveg úgy hozza létre, hogy értelmezőként („interpretant”) közvetít a jel és a tárgy között, vö.: „[...] the reference of text to intertext is effected through the intercession of a third text functioning as the interpretant that mediates between sign and object”, Riffaterre 1980: 627.

⁹⁹ A pretextus pretextusának megidézési módjait elemzi Igor Szmirnov *Az intertextus születése* című munkájának 5. fejezetében, vö. Szmirnov 1995: 102–123; ugyanennek a munkának a 2. fejezete foglalkozik egy adott műalkotás értelmezési körébe emelt különböző intertextusok által létrehozott jelentésvilággal, vö. uo. 16–54. Speciálisan Turgenyev poétikájára vonatkoztatva értelmezi Kroó Katalin a

Összegezve a fentebb leírtakat, Turgyev *Tavaszi vizek* című elbeszélésének első részében, a Gemma-szerelem történetében a továbbírás gesztusának több eltérő módozata épül egymásra. Az elbeszélés szövege beidézi az *inclusa* műthoszát, ezáltal pedig beleírja magát egy olyan hagyományba, amely éppen a beidézés módjából adódóan nem köthető meghatározott műalkotáshoz. Emellett a *Tavaszi vizek* kihasználja azt a lehetőséget is, amelyet az teremt meg, hogy az *inclusa*-műthosz az archaikus római komédia egyik legkedveltebb témája. Felruhazza saját hőseit egyes komédiabeli szereplők alakjegyeivel oly módon, hogy egy-egy hős egyszerre több komikus karakter (pozitív és negatív alakok) tulajdonságait is magára veszi. Így az egyértelműség kiiktatásának révén beidéződik a komédiabeli értékrend is, mely *eo ipso* szemben áll a hagyományos, hétköznapi értékekkel. A mű ezáltal egy olyan metaszóveg-síkot épít ki, amely az értelmezés lehetséges módjairól tudósít. Az erkölcsi értékek relativizálása ugyanis, amely a komikus háttér előtt megy végbe, kizárja az értelmezésből a morális megítélhetőség szempontját, és ezáltal a Gemma-szerelem, illetve a Polozova-szerelem mint tiszta, illetve bűnös kapcsolat szembeállítását, különösen azért, mivel az intertextuális hálózat többféleképpen is azonosítja a két hősnőt és ezzel együtt a két kapcsolatot is. Hasonlóképpen metaszóveg-síkon törli a szöveg a „gyenge ember” megítélhetőségét a társadalmi hasznosság szempontjából, hiszen, amint láttuk, Szanyin a szabadító ráosztott szerepnek megfelelően lép fel a *Tavaszi vizek* első részében. Ezt a metaszóveg-értelmezési síkot erősíti meg az elbeszélés azáltal, hogy az *inclusa*-történet tragikus realizációinak bekapcsolásával nemcsak az erkölcs, hanem az igazság kérdését is problematizálja, ezen a területen is megszüntetve az egyértelműséget, ezt pedig azáltal éri el, hogy egyrészt a *bezártság* motívumán, másrészt a komikus háttér kiépülésén keresztül beidézhetővé válik nemcsak egy történet, hanem annak egyes konkrét műfaji realizációi is.

Rugyin és az *Anyegin* között létrejövő intertextuális tér révén a puskinai műnek új jelentéssel felruházódó pretextusait, ld. Kroó 2002a: 290–297.

II.

Bibliai intertextusok

1. Módszertani-elméleti indoklás

Az előzőekben az európai drámai hagyomány példáján részletesen bemutatottuk a *Tavaszi vizek*nek azt a fajta intertextuális gyakorlatát, mely, amint az a következőkből is kitűnik, általánosnak tekinthető a műalkotás jelentésképző folyamatában. A turgenyevi elbeszélés egy adott irodalmi tradíció egyes történeteit oly módon emeli be önnön értelmezési keretébe, hogy valójában megnehezíti, sőt ellehetetleníti azokat az egyértelmű megfeleltetéseket, melyeket az így kiépülő alak- és cselekménypárhuzamok kínálnak. Ugyanakkor ezek az egymásnak akár első pillantásra ellent is mondó, de többretegű intertextuális párhuzamok rendszerbe szerveződnek az elbeszélésben, olyan jelentést hozva létre mely a metaszövegiség síkján fejthető fel. Ennek megragadását disszertációnk legfontosabb feladatának tekintjük, tekintettel arra, hogy ezen a síkon olvasható úgy a *Tavaszi vizek*, mint nem egyszerűen az antik örökség egyik újraírási formája, hanem egyben ennek az újraírási formának a *kultúra folyamatába való belehelyezése*.

A fentiek fényében vizsgáljuk meg a következőkben a *Tavaszi vizek* azon helyeit, melyek az európai kulturális tradíciónak egy másik alapvető – a Saturnaliához köthető komédiai hagyományhoz hasonlóan archaikus – rétegéhez, a Bibliához köthetők. Vizsgálatunk tárgyát Ruth könyvének és Keresztelő János halála történetének az elbeszélésbe való beidézése és értelmezése képezi. Interpretációnk rá fog mutatni arra, hogyan ragadható meg az említett két bibliai história az *inclusa*-történet kontextusában, valamint arra is, hogy az előző fejezetben tisztázott intertextuális eljárások milyen módon érhetők tetten az elbeszélés és a Biblia szövegközi kapcsolatában, különös tekintettel arra a tényre, hogy a különböző pretextusok között létrejövő viszony középpontjában az *inclusa*-történet azonosítható mint transzformált műthosz. A következőkben látni fogjuk, hogy a két, egymástól igen távol álló bibliai történet előszöveggé válásában éppen a *Tavaszi vizek*nek az a sajátossága működik közre, mely a

bezárt nő történetére való összpontosítással egymáshoz rendelte a komédiai és a tragédiai hagyományokat is. Újfént megbizonyosodhatunk arról, hogy az *inclusa* mint műtípus-transzformáció nem egy szövegtípushoz vagy műfajhoz kapcsolható intertextualitást eredményez.

A Biblia egyes részleteinek mint egy elbeszélő szöveg intertextusainak a vizsgálata, hasonlóan a drámai hagyományoknak az előző alfejezetben elemzett megjelenési módjaihoz, felvet bizonyos elméleti problémákat is. Ilyen a bibliai történetek szöveg-státuszának kérdése: Northrop Frye álláspontja szerint ugyanis „a »Bibliát« hagyományosan egységként olvasták, és egységként ragadta meg a Nyugat képzeletét”,¹⁰⁰ ebből következik, hogy a Bibliának „mindenképpen van eleje és vége, s [olvasói] nyomát lelhetik egy átfogó szerkezetnek”.¹⁰¹ Ezek a megállapítások maguk után vonják azt a következtetést, hogy egyes bibliai részletek felidézése, azon túl, hogy az idéző szövegbe emel egyes történeteket, óhatatlanul ráirányítja a figyelmet a Bibliára mint szerkezettel rendelkező egészre, mely, még mindig Frye-t idézve, „a világ teremtésével kezdődik az idők kezdetén, s az apokalipszissal végződik az idők végezetén, és a kettő között áttekinti [...] az emberiség történetét”.¹⁰² Mindebből akár arra is következtethetünk, hogy az az irodalmi alkotás, mely saját értelemképzésének részévé teszi a Bibliát (különösen, ha olyan bonyolult és szerteágazó, mégis egy középpontra – az *inclusa* történetére – fókuszáló intertextuális hálózat részeként teszi ezt, mint a *Tavaszi vizek*), igényt formál arra, hogy őt magát általános érvényűként olvassák, olyan alkotásként, melynek lényeges mondanivalója van az emberiség, az emberi kultúra egészéről.¹⁰³ Másrészt, még mindig Frye-nak a Bibliáról tett megállapításainál maradván, legalábbis kétségesnek tekinthető a Biblia irodalmi mű mivolta. A kutató álláspontja szerint a Biblia „nem szépirodalom”, „kiter minden irodalmi kritérium elől”,¹⁰⁴ viszont „döntő szerepet visz képzeletünk hagyományában”.¹⁰⁵ Eltekintve

¹⁰⁰ Frye 1996: 11.

¹⁰¹ Uo.

¹⁰² Uo.

¹⁰³ Ezt támaszthatja alá más megközelítésből Jurij Lotman megállapítása a művészi szövegről, mely „azáltal, hogy hasonlatossá válik a kulturális makrokozmoszhoz, önmagánál jelentősebbé válik, és a kultúra modelljének vonásait ölti magára”, vö.: „текст, [...], уподобляясь культурному макрокосму, становится значительнее самого себя и приобретает черты модели культуры”, ld. Lotman 1992b: 132. A *Tavaszi vizek* ilyen irányú értelmezése a disszertáció negyedik fejezetének tárgyát képezi.

¹⁰⁴ Frye 1996: 16.

¹⁰⁵ Uo. 20.

most Northrop Frye Biblia-értelmezésének részletes ismertetésétől, összefoglalóan elmondhatjuk, hogy a kutató álláspontja szerint a Biblia az európai kulturális hagyomány meghatározó és egyben megkerülhetetlen része; ehhez a magunk részéről hozzáteszük, hogy mint ilyen, maga is „hagyomány”-nak nevezhető a terminusnak jelen disszertációban használt jelentésében. Ennek fényében szükségesnek látszik, hogy némileg elrugaszkodjunk az első alfejezetben adott szövegdefiníciótól. Noha Frye fenti álláspontjának értelmében a Biblia nem tekinthető irodalminak, mégis természetes emberi nyelven létrejött *írásmű*. Azáltal pedig, hogy ő maga *hagyományként* van jelen az európai kultúrában, az e hagyomány részeit képező történeteket szövegnek tekinthetjük, az itt következő elemzésünkben az ezen történetek és a *Tavaszi vizek* között kialakuló viszonyt pedig intertextuálisnak nevezzük.

2. Ruth bibliai története

Ruth könyve a *Tavaszi vizek* XXX. fejezetében idéződik meg. Gemma szavai azonban csak félig felelnek meg a hivatkozott bibliai textusnak: vö.: „Ha én a tied vagyok, akkor a te hited – az én hitem”,¹⁰⁶ illetve „Mert a hova te mégy, oda megyek, és a hol te megszállsz, ott szállok meg; néped az én népem, és Istened az én Istenem” (Ruth 1:16), és ennek jelentősége kell, hogy legyen. Gemma Ruth szavait abban a szituációban idézi, amikor Szanyin és a Roselli család az eljövendő házasságról tárgyalnak. Ebben a helyzetben azonban a szóban forgó gondolat nem tűnik helyénvalónak, hiszen az adott kontextusban a két hösnő helyzete gyökeresen különbözik egymástól. Az idézett szavakat ugyanis Ruth anyósának mondja, aki – miután Ruth özvegyen maradt – hazaküldené saját népéhez. A történet hösnője ennek ellenére idegen földön marad, ahol megismer egy helybéli férfit, akinek a felesége lesz. Így tehát felmerül a kérdés: ha Gemma első ránézésre indokolatlanul kölcsönzi Ruth szavait, mennyiben vizsgálható egyáltalán a két történet, illetve a hősök közötti párhuzam.

Ruth könyvének az idézett mondata elhangzott, tehát mindenképpen vizsgálандó az intertextuális viszony, még ha a probléma első megközelítésben nagyon is

¹⁰⁶ Ld. 883, vö.: „Если я твоя, так и вера твоя – моя вера!” (98/28).

bonyolultnak tűnik. Kezdjük az elemzést a cselekmény egyes részleteivel, azoknak is a végével. Az elbeszélés zárásakor megtudjuk, hogy Gemma férjhez ment egy amerikai férfihoz, akivel boldog házasságban él együtt, és Szanyinnak megköszöni, hogy megszabadította a Klüberrel kötendő, nem kívánt házasságtól.¹⁰⁷ Tegyük ehhez hozzá Ruth könyvének a következő mondatát: „Jobban cselekedtél ez utóbbi szeretetteddel, mint az elsővel: hogy nem jártál ifjak után, akár szegény akár gazdag”.¹⁰⁸ Gemma tehát ugyanúgy éri el a boldogságot, mint Ruth, azaz nem valamelyik fiatalember mellett. A hősnő azonban úgy használja Ruth szavait, mintha nem ismerné magát a történetet, hiszen éppenséggel előbb egy gazdag (Klüber), majd egy (relative) szegény¹⁰⁹ fiatalember (Szanyin) menyasszonya volt, mielőtt férjhez ment volna. De éppen a hősnőnek ez a „tudatlansága” inspirálja az olvasót arra, hogy az intertextuális poétikai eljárás nézőpontja felől tekintsen a XXX. fejezet idézett jelenetére és a benne foglalt közlésre.

Ha tehát Gemma nem a megfelelő módon használja Ruth szavait és ráadásul az intertextus által kijelölt eseményútjáról letérve cselekszik (ti. Szanyin, a fiatalember „után jár”), akkor valamilyen egyéb ok kell, hogy legyen, ami megindokolja a bibliai szöveg beidézését. Gemma a bibliai történet *özvegyen maradt* asszonyának szavait használja, és ily módon önmagát az özvegyasszony szerepébe helyezi. Ez rögtön két irányba vezethet. Egyrészt a hősnő saját özvegygé tételével felveszi Frau Lenore egyik lényeges alakjegyét, és ezáltal megerősödünk abban, hogy az intertextuális hálózatok nyomán még legalább két másik szereplővel kerül kapcsolatba, mégpedig Klytaimnéstrával és Didóval. A tragédiai intertextusok vizsgálata során már felmerült az a lehetőség, hogy Gemma alakjának párhuzamba állítása Klytaimnéstrával a megunt férj, illetve a nem kívánt szerelmes eltávolításának egy radikális útját, a gyilkosságot helyezi a szöveg előterébe. Erre játszik rá Ruth történetének a beidézése, amelynek révén megjelenik a *halott férj* motívuma. Ily módon a már korábban bemutatott megszabadulás-történet is átértelmeződik: a nem kívánt házasságtól való megszabadulás, amely szüzsét a *Tavaszi vizek* először a komédia nyelvén idézi meg, a tragédiabeli intertextusok, majd pedig a bibliai szüzsé bekapcsolása révén a megunt

¹⁰⁷ Ld. Gemma már korábban többször idézett levelét az elbeszélés végén (930, ill. 155/29–36).

¹⁰⁸ Ruth 3:10.

¹⁰⁹ Szanyin szűkös anyagi helyzetéről ld. pl. „Kis vagyónú, de független fiatalember volt” (813), vö.: „Человек он был с небольшим состоянием” (9/33–34).

szerelmes drasztikus eltávolításává, halálává transzformálódik.¹¹⁰ Ezt támasztja alá az is, hogy a turgenyevi szöveg számára ezen a ponton Klüber már valóban halott. Egészen az elbeszélés utolsó fejezetéig nem fordul elő a neve többet, ő maga nem jelenik meg, nem szólal meg, azaz a szakítás után nincs saját nyelve sem, és a „Klüber” szó nem része az elbeszélés, illetve a többi hős beszédének sem. Ruth szavai tehát alkalmasak arra, hogy Gemma özvegygé válva megszabaduljon Klübertől, de nem alkalmasak – éppen a beidézett kontextus miatt – arra, hogy egy új szerelmi történet kezdetét jelentsék. Összekapcsolva eddigi következtetésünket a Klytaimnéstra-történetből adódó párhuzamokkal, arra juthatunk, hogy Szanyin és Gemma kapcsolata vagy tragikus véget kell, hogy érjen (mint Klytaimnéstra és Aigisthos házassága), vagy pedig egyáltalán létre sem jöhet. Mindemellett figyelembe kell vennünk azt a tényt is, hogy Gemma azáltal, hogy Ruth szavaival fordul Szanyinhoz, a hőst Naómmal állítja párhuzamba. Neki viszont többek között abban is igen nagy szerepe van, hogy mintegy házasságközvetítőként megismerteti egymással Ruthot és Boázt, azaz hozzásegíti a hősnőt a boldog szerelmi kapcsolathoz. Így tehát az elbeszélés már ezen a ponton jelzi az olvasó számára, hogy Szanyin szerepe ebben a történetben nem a szerelmes fiatalemberé, a vőlegényé, hanem egyrészt a *szabadítóé* (amint ezt a komédiabeli párhuzamok kapcsán kifejtettük), másrészt pedig a *segítőé*, aki hozzásegíti a szerelmeseket a boldog végkifejlethez. Azaz a *Tavaszi vizek* valójában már a XXX. fejezetben előrejelzi azt, amit az elbeszélés végén, Gemma levelében olvashatunk: Szanyin szerepe Gemma szempontjából annyi volt, hogy megszabadította a nem kívánt házasságtól, és hozzásegítette a tartós boldogsághoz.

Frau Lenore alakja ebben a jelenetben ellentmondásos. Amint arra már felhívtuk a figyelmet az előző részben, leginkább házasságközvetítőként viselkedik, amit a komédia értékrendje szerint elítélendő szerepnek tekintettünk. Ruth könyvének háttére előtt ez a szerep is átértelmeződik, hiszen Naómi, mint a házasság létrehozója, egyértelműen Ruth boldogságát szolgálja. Az előbbieken viszont már jeleztük, hogy Gemma szavai Szanyint állítják párhuzamba Naómmal. És bár a *Tavaszi vizek*ben egyáltalán nem ritka, hogy több hős is ekvivalenciába kerül egy másik szöveg ugyanazon

¹¹⁰ Ezen a ponton újra lényegesnek tűnik megjegyezni, hogy a halállal végződő tragikus végkifejletet az intertextuális szemantika síkján éppen a nagyon erősen jelen lévő komédiai intertextus lehetetleníti el.

szereplőjével, jelen esetben az, hogy Frau Lenore, mintegy magára vonatkoztatva Gemma szavait, Naómiaként próbál viselkedni, mégis mintha valamiféle zavart okozna. Figyelembe kell venni mindazonáltal azt a tényt, hogy Roselli asszony, mint idősezővegy, sokkal alkalmasabb lenne Naómi alakjegyeinek felvételére, mint Szanyin. Végző soron tehát az elbeszélés azáltal, hogy egészen a már említett levéligen bizonytalanságban hagyja az olvasót Szanyin szerepét illetően, arra enged következtetni, hogy – ha Frau Lenore képes lenne megfelelően betölteni Naómi házasságközvetítő szerepét – talán létrejöhetne Gemma és Szanyin boldog házassága. Azaz arra következtethetünk, hogy a Frau Lenore saját gondolatvilágán belül értelmezve a beidézett intertextust, félreérti azt, és ez a félreértés alkalmas az olvasó félrevezetésére is, annál is inkább, mivel Szanyin a Frau Lenore által teremtett helyzetnek megfelelően viselkedik, mikor felajánlja, hogy eladja birtokát, és felvirágoztatja a Roselli-cukrászdát. Vagyis a rosszul beidézett szavaknak nagyon is van funkciójuk a *Tavaszi vizek*ben, mégpedig az, hogy elevenen tartják egy bizonyos olvasási irány lehetőségét.

Továbbhaladva Ruth történetének értelmezésében a *Tavaszi vizekre* vonatkoztatva, azt kell látnunk, hogy nemcsak a *megszabadítás*, hanem az *utazás* motívumán, illetve a *saját/idegen*-viszonyrendszer révén is az derül ki, hogy Gemma és Szanyin kapcsolata nem jöhet létre, mivel azt az intertextuális viszony kiépülése nem teszi lehetővé. Mint már említettük, Ruth idegen földön, idegen férfihoz megy feleségül, és erre a földre utazás révén jut el. Az első két kritériumnak mind Szanyin, mind Klüber megfelelne (sőt Klüber sokkal inkább, mint Szanyin, tekintve, hogy Boáz a saját otthonában veszi feleségül Ruthot), de éppen az utazás, amely minden lényeges cselekményes részletnél hangsúlyt kap a *Tavaszi vizek*ben, lesz az a pont, amely egyik esetben sem teljesülne. Figyelemre méltó tény, hogy Szanyin utazása közben ismerkedik meg Gemmával, elutazik Polozovával, végül pedig – a narrátor közlés szerint – arra készül, hogy elutazik Gemmához. Szanyin révén tehát mindkét szerelmi történethez szorosan kapcsolódik az *utazás* motívuma. Gemma szemszögéből tekintve a helyzetet, azt láthatjuk, hogy a szerelmi kapcsolatokhoz a helyben maradás társul. Klüber maga is frankfurti, és Szanyin is azt tervezi, hogy Frankfurtban telepszik le (vö. a birtok eladásával). Ahhoz viszont, hogy Ruth szerepének megfelelően, Gemmának utaznia kell, és ez csak a levélben említett házassággal valósul meg.

A fentieket tekintve azt kell látnunk, hogy Gemma, amikor Ruthként definiálja magát, nem Szanyin menyasszonyaként, hanem Klüber özvegyeként jelenik meg a *Tavaszi vizek*ben, aki Szanyint segítőtársként, a későbbi házasság elősegítőjeként jelöli meg. Ebből több következtetést is levonhatunk. Egyrészt Gemma találoán használja Ruth szavait, ha azokat a poétikai világ egészének a kontextusában értelmezzük, hiszen azokkal előre jelzi a cselekmény további alakulását, és – ami talán még lényegesebb – megjelöli a levélben kifejtett szabadulás és boldogság lehetőségeit. Másrészt viszont, ha Szanyin és Gemma szerelmére vetítjük az idézetet, akkor az elhangzott mondat nem felel meg a cselekményes kontextusnak. A lényegi különbséget abban látjuk tehát, hogy a hösnő a saját illetékességi szintjén „hibásan”, míg az elbeszélés értelevilágát tekintve nagyon is helyénvalóan hozza játékba a bibliai intertextust. Így kétszeresen is indokoltá válik az, hogy ez a kapcsolat nem jön létre: egyrészt Gemma a saját szempontjai szerint nem viselkedik megfelelően az adott szituációban, hiszen Szanyint nem vőlegényként, hanem segítőként jelöli meg, másrészt viszont előre kódolja azt, hogy a későbbiekben egy másik férfi mellett fogja megtalálni a boldogságot.

A *Tavaszi vizek* XLII. fejezetében elhangzik a fentebb már idézett bibliai mondat első része is, amikor Szanyin a következőket válaszolja Polozova kérdésére („Hova utazol?”): „Oda, ahova te – s veled leszek, míg el nem üzől magadtól”.¹¹¹ Ruth könyvének a megfelelő helyén ez szerepel: „Mert a hová te mész, oda megyek, és a hol te megszállsz, ott szállok meg”.¹¹² A cselekményes szituáció ugyanaz, mint fentebb is volt, a kontextus az özvegység. Érdekes megjegyezni azt aényt is, hogy – csakúgy, mint Gemma esetében – helyben maradásról van szó: Polozova követése jelen esetben azt jelenti, hogy Szanyin *nem* megy vissza Gemmához Frankfurtba. Nem sokkal korábban Szanyin még a visszatérést tervezi,¹¹³ a közben történetkről az elbeszélés szövege újfent az intertextualitás szintjén tájékoztat. Polozova ugyanis Szanyint Aeneas-ként szólítja meg. A cselekményes szituáció – a vihar, az erdő, az elhagyatottság – mind Vergilius *Aeneis*ének IV. könyvéhez vezetnek. Dido és Aeneas története az istenek által (Iuno, Venus) elrendezett, de a sors, a *fatum* által tiltott szerelem, hiszen

¹¹¹ Ld. 925, vö.: „Я еду туда, где будешь ты,– и буду с тобой, пока ты меня не прогонишь” (148/18–19).

¹¹² Ruth 1:16.

¹¹³ Ld.: „– És maga Frankfurtba? – Én feltétlenül Frankfurtba” (923), vö.: „– А вы во Франкфурт? – Я непременно во Франкфурт” (145/23–24).

Aeneas *fatuma* az, hogy Itáliába hajózzék, és ott új várost, új Tróját alapítson.¹¹⁴ Ezen az úton jelenik meg akadályként Dido és a szerelem, és az *Aeneis* közlése szerint a szituáció kialakulásában Aeneasnak magának vajmi kevés szerepe van: mindaz, ami történik, az istenek akaratából, az ő cselekedeteik révén valósul meg. Mindennek következményeképpen Aeneas megfelel a sors által rendelt feladatáról, Karthagóban marad, ahelyett, hogy továbbhajózna. Mivel az adott *Aeneis*-kontextusban Szanyin itt már Aeneas szerepkörében jelölődik meg, feltételezhetjük, hogy Polozova került Dido szerepkörébe, aki immár annak akadály, hogy Szanyin Gemmához visszatérjen. És mivel a Ruth könyvéből idézett szavakat maga Szanyin mondja ki, ennek intertextuális motivációját az *özvegység* motívuma körül látjuk kiépülni, hiszen Szanyin Ruth szavain keresztül éppúgy özvegynek – jelen esetben Gemmát már elveszített hősnek – jelöli meg magát, mint ahogy korábban ezt teszi Gemma Ruth szavainak megidézésekor. Ennek fényében azt mondhatjuk, hogy amikor Szanyin Polozovához Ruth szavain keresztül beszél, Gemma Szanyin számára többé nem létezik, a főhős özvegyként, társ nélkülüként jelöli meg magát. Így tehát ezen az intertextuális síkon mind Gemma, mind Szanyin özvegy már. Míg Gemma Klübertől „özvegyült meg” (Szanyin segítségével és őt felhasználva), Szanyin Gemmától (Polozova segítségével és őt felhasználva) – mindkét hős saját, belső indítatásból. Az *Aeneis* és a Ruth könyvéből két helyen adott idézések összeolvasásával megint csak azt mondhatjuk tehát, hogy a *Tavaszi vizek* nem teszi morális megítélés tárgyává az elbeszélés hőseinek cselekedeteit.

Fontos kiemelni ugyanakkor azt a tényt is, hogy – Klüberrel ellentétben – Gemma csak a hős számára, és így is csak egy rövid ideig tekinthető „halott”-nak (vagyis Szanyin Gemmától megözvegyültnek). Már a következő oldalakon arról értesülünk, hogy Gemma emléke eleven Szanyinban, levelet ír a hősnőnek.¹¹⁵ A levelet említő mondat éppen arról tesz tanúbizonyságot, hogy Szanyin válik Gemma számára halottá (halott emlékké), amikor válasz nélkül hagyja a levelet. Gemma nyelvében ezek szerint (ez a narrátori közlés egyik értelmezési lehetősége) már nincs megfelelő szó Szanyin számára. Itt kell megjegyeznünk, hogy Gemma szempontjából Szanyin

¹¹⁴ A karthagói epizodról mint a (kijelölt) útról való letérésről ld. Toporov 1993: 13–14.

¹¹⁵ Ld.: „a hitvány, hazug, érzékeny, panaszos levél, melyet Gemmának küldött” (926), vö.: „дрянное, слезливое, лживое, жалкое письмо, посланное им Джемме” (149/13–14).

már elvégezte a rá rótt feladatot: megmentette a Klubberrel kötendő házasságtól, megteremtette a lehetőségét a későbbi boldogságnak, tehát a továbbiakban nincs is rá szükség. De nemcsak a hösnő, hanem a Roselli család általában nem tudja verbálisan jelölni Szanyint, ennek a jele Pantaleone átkozódása, illetve Emilio gonosz és megvető tekintete, arca.¹¹⁶ A Roselli család tagjai tehát vagy nem tudják néven nevezni Szanyint (ez Emilio), vagy csak olyan nyelven, amely nem felel meg az elbeszélés nyelvének (Pantaleone olasz átkozódásai¹¹⁷).

Visszatérve a Ruth könyvéből származó második mondat értelmezéséhez (mely ott a mondat első fele), az ötlík az olvasó szemébe, hogy a fenti intertextuális olvasat rendszerszerűsége ellenére a közlés pillanatában ez az idézet teljesen váratlannak tűnik (csakúgy, mint korábban Gemma szájából a mondat második része). Az *Aeneis* beidézése kapcsán arra számíthatnánk, hogy az adott intertextuális keret legalább egy ideig fennmarad (a Dido-történet sűrített lejátszása alig néhány oldalt foglal el, ha szűken értelmezzük, tulajdonképpen két-három bekezdésről van szó). Szanyin Aeneas-ként tehát látszólag a helyzethez nem illő nyelven szólal meg, amikor Ruth szavait idézi, de részletesebben megvizsgálva a szituációt, meggyőződhetünk arról, hogy mégiscsak ez az a nyelv, amely megfelel az intertextuális kontextusnak.

Hogy ezt új szempontból is megvilágítsuk, visszatérünk az övezység problémaköréhez. Aeneas Trója elstekor elveszítette feleségét, Creusát, aki a hős megőrzégyűlését (és így önnön halálát) az istenek akaratával magyarázza,¹¹⁸ szavait Creusa azzal zárja, hogy „Myrmidonoknak, grájoknak, dölýfös dolopoknak / Nem fogom asszonyait szolgálni”,¹¹⁹ azaz a nő halála a *szolgaság hiányaként definiált szabadság*gal határozódik meg. Ahhoz tehát, hogy Szanyin megfeleljen Aeneas ezen igen lényeges tulajdonságának, azaz hogy ne legyen akadálya annak, hogy a Dido-történet a

¹¹⁶ Ld. 927, vö. 149–150.

¹¹⁷ Megjegyzendő, hogy az elbeszélés első felében Pantaleone olasz nyelvű megszólalásai a komikum forrásául szolgáltak. Az tehát, ami a komédiai intertextus által létrehozott háttér révén komikus nyelvkeresés volt, az elbeszélés végére tragikus nyelvvesztés, nyelvtelenség lesz, Pantaleone alakjához tehát a nyelvnélküliség, a beszédképtelenség társul. Az olvasó pedig újra azzal szembesül, hogy a komédiabeli és a tragédiabeli kódok összefonódnak.

¹¹⁸ Ld.: „Nem esett ez az istenek óhaja ellen; / Mert innét követődnék utadra a Sors, meg Olympus / Égi királya, ezek tiltják elvinni Creusát”, vö.: „non haec sine numine divum / eveniunt; nec te hinc comitem asportare Creusam / fas, aut ille sinít superi regnator Olympi” (Verg. *Aen.* II, 777–779).

¹¹⁹ Vö.: „non ego Myrmidonum sedes Dolopumve superbas / aspiciam aut Graís servitum matribus ibo” (uo. II, 785–786).

Tavaszi vizek keretein belül újrajátszódjék (az adott helyen Szanyin és Polozova történetéről van szó), özeveggyé kell magát tennie. Szanyin esetében azt látjuk, hogy a Ruthtól származó mondat pontosan megfelel az intertextuális környezetnek, hiszen eszköz arra, hogy Szanyin és Polozova eljátszassák Dido és Aeneas történetét (legalábbis annak egy transzformációját). De ebben az esetben is felmerül az a probléma, amelyet Gemmával összefüggésben említettünk, mégpedig az, hogy Ruth az idézett szavakat anyósának mondja, aki a későbbiekben hozzásegíti őt a boldogsághoz (ebben az intertextuális „szereposztásban” Polozova Naómiaként tűnik fel). Ebben az értelemben mintha Szanyin sem használná megfelelően Ruth szavait. Hiszen miben nyújtott neki segítséget Polozova, mi az, aminek révén összeilleszthető a hősnő alakja Naómiával? Azt látjuk, hogy Polozova Szanyinnak csak megaláztatást és megvetést juttat osztályrészül. Ám ha figyelembe vesszük azt is, hogy Szanyin – a szövegközi értelemképződés szintjén – egyben Gemma hasonmásává is válik (ha átmenetileg is) azzal, hogy szintén Ruth személyéhez köti magát, akkor azt is láthatjuk, hogy ily módon Polozova valóban segítségére van abban, hogy véget vessen a Gemmával való kapcsolatának (megözevegyüljön), hiszen csak így játszhatja végig a segítő fiatalember, vagy éppen Naómi szerepét, hogy Gemma számára megnyíljon az út a boldog házasság felé. Tehát Szanyinnak magának kell eljátszatnia Polozovával a rá kiosztott szerepet, hogy ő maga teljesíteni tudja az intertextuális rendszer által a reá magára kijelölt feladatokat illetve cselekedeteket. Ez egyrészt azt jelenti, hogy Gemma számára nem lesz több, mint *segítője* (hozzásegítve őt a tartós boldogsághoz) – egy bizonyos olvasatban ezt rója rá az archaikus római komédia; másrészt azt, hogy eleget tesz Aeneas-szerepének is, amennyiben be tud lépni a *Dido és Aeneas*-történet egy újabb változatába. Mindez úgy történik, hogy ebben a bonyolult gondolatkörben teljesíti be Ruth könyvéből megidézett *özevegyés* állapotát.

2. Salome tánca

Míg Ruth története egészen konkrét idézetek révén alakul át a *Tavaszi vizekben*, addig a másik, általunk megjelölt bibliai történet, Salome tánca és Keresztelő János halála többszörös áttételen keresztül jelenik meg az elbeszélésben. A VI. fejezet elején olvashatjuk a következőket Gemmára vonatkoztatva: „nincs az a pálma – még Benegyiktovnak, az akkoriban divatos költőnek a verseiben sincs – amely versenyezhetne természetnek elegáns karcsúságával”.¹²⁰ A kritikai kiadás jegyzetapparátusa szerint¹²¹ itt Benegyiktov *Tánc (Пляска)* című verséről van szó, ezt támasztja alá az is, hogy a költő munkáiban a „pálma” szó egyedül itt fordul elő.¹²² Tekintettel arra, hogy Benegyiktovnak eme költeménye kevéssé ismert, a következőkben a Turgenyev által idézett sorok kontextusát is hozzáférhetővé téve a vers teljes szövegét közlöm a bibliográfiában megjelölt kiadás alapján:

*В улику неправд был Израилю дан
Предтеча – креститель Христа – Иоанн.
«О Ирод, – звал он, – владыко земной!
Преступно владеешь ты братней женой».
Глагол Иоанна тревожил царя
Досадным укором, но, гневом горя,
Царь Ирод смирял свое сердце над ним –
Зане Иоанн был народом любим, –
И долго в темнице предтеча сидел,
И царь над ним казни свершать не хотел, –
Тем паче, что в дни испытаний и бед
Нередко его призывал на совет.*

*И молчит Иродиада,
Втайне яростью дыша, –
В ней глубоко силу яда
Скрыла женская душа.
Лишь порой, при том укоры,
Вдруг в чертах ее и взоре
Проявляется гроза.*

¹²⁰ Id. 821, vő.: „никакая пальма – даже в стихах Бенедиктова, тогдашнего модного поэта, – не в состоянии соперничать с изящной стройности ее стана” (20/9–11).

¹²¹ L. V. Kresztova jegyzete, ld. Turgenyev 1966: 478.

¹²² Ezen kívül egy helyütt, a *K H*-mű című versben olvasható a „пальмовая тень” kifejezés.

*Жилы стянуты над бровью,
И отсвечивают кровью
В злобном выступе глаза.*

*Мсть ехидны палестинской
Зреет... Мысль проведена –
И усмешкой сатанинской
Ослабляется она.
О пророк! За дерзновенье
Ждет тебя усекновенье.
За правдивые слова,
За святую смелость речи –
У крестителя-предтечи
Отсечется голова!*

*В царский праздник пир был велий.
Вечер. Трапеза полна.
Много всяческих веселий,
Много брашен, пряных зелий
И янтарного вина.
Весел Ирод, – царской лаской
Взыскан двор... Но царь глядит, –
Кто ему искусной пляской
В этот вечер угодит?
Струн кимвальных мириады
Потряслись... Отверзлась дверь –
И внеслась Иродиады
Соблазнительная дочь.*

*Пляшущая плавает роз в благоухании,
В пламени зениц ее – сила чародейская,
Стан ее сгибается в мерном колыпании –
Стройный, как высокая пальма иудейская;
Кудри умашенные блещут украшеньями
Перлов, камней царственных, радужно мерцающих;
Воздух рассекается быстрыми движениями
Рук ее, запястьями звонкими бряцающих.
Вихрем вдруг взвилась она – и, взмахнув прельстительно
Легкими одеждами звездно-серебристыми,
Стала вдруг поникшая пред царем почтительно,
Взор потмив ресницами трепетно-пушистыми.*

*И плясавицу так чудно
Царь готов вознаградить,*

*И клянется безрассудно
Ей – что хочет – подарить.
Требуя, дочь Иродады,
Той убийственной награды,
Что утешна будет ей –
Злобной матери твоей!
«Царь! Ты видел пляску-чудо,
Так обет исполни ж свой –
Подавай плясунье блюдо
С Иоанна головой!»*

*И, пустивший зло в огласку,
Вестник правды меж людей
Заплатил за эту пляску
Честной кровию своей!
Пусть ликует в силах ада
На земле Иродада!
В божьем небе твой престол.
Здесь безглавье есть венчанье
За святое немолчанье,
За торжественный глагол.*

*Пляска смерти завершилась, –
Голова усечена.
Кончен пир. Угомонилась
Змеедушная жена.
Но рассказывали люди,
Что святая голова
Повторяла и на блюде
Те же смелые слова.*

Megfigyelhető, hogy a „pálma” szó Benegyiktov költeményében a *Tavaszi* vizekben olvashatóhoz nagyon hasonló szöveggörnyezetben fordul elő: Стан ее сгибается в мерном колыхании – / Стройный, как высокая пальма иудейская,¹²³, vö.: „nincs az a pálma [...] amely versenyezhetne természetnek elegáns karcsúságával”.¹²⁴ A két idézetből kitűnik, hogy a benegyiktovi hasonlat minden eleme megtalálható Turgenyev szövegében is: a pálmához („пальма”) mindkét esetben a hősnő (Salome illetve Gemma) termete („стан”), valamint annak is karcsú volta

¹²³ 48–49. sor.

¹²⁴ Ld. 821, vö. 20/9–11.

(„стройность”, illetve „стройный”) hasonlítódik. Lényeges különbség azonban, hogy a *Tavaszi vizek*ben az eredeti költői kép tagadó formájával találkozunk, pontosabban fogalmazva, a Gemmára vonatkozó közlés éppen a Benegyiktovnál olvasható leírás elégtelenségére hívja fel a figyelmet, arra tehát, hogy az adott költői eszköz nem alkalmas a hősnő szépségének megragadására. Az értelmezés ezen pontján érdemes kitérni a beidézett költemény alapját képező bibliai történetre, Salome táncára. Ez a történet két helyen is megtalálható, Máté (14:1–12) és Márk (6:14–29) evangéliumában, ez utóbbi leírás valamivel részletesebb, eseménytörténetét tekintve a benegyiktovi költemény pontos előképének tekinthető. Az összehasonlítást megkönnyítendő álljon itt Márk evangéliumának fentebb említett részlete:

[6:]17. Mert maga Heródes fogatta el és vetette vala börtönbe Jánost, Heródiás miatt, Fülöpnek, az ő testvérének felesége miatt, mivelhogy azt vette vala feleségül. 18. Mert János azt mondá Heródesnek: Nem szabad néked a testvéred feleségével élned. 19. Heródiás pedig ólálkodik vala utána, és meg akarja vala őt ölni; de nem teheté. 20. Mert Heródes fél vala Jánostól, igaz és szent embernek ismervén őt, és oltalmazá őt; és ráhallgatván, sok dologban követi, és örömet hallgatja vala őt. 21. De egy alkalmas nap jöttével, mikor Heródes a maga születése ünnepén nagyjainak, vezéreinek és Galilea előkelő embereinek lakomát ad vala, 22. És ennek a Heródiásnak a leánya beméne és tánczola, és megtetszék Heródesnek és a vendégeknek, monda a király a leánynak: Kérj tőlem, a mit akarsz, és megadom neked. 23. És megesküvék neki, hogy: Bármit kérsz tőlem, megadom neked, még ha országom felét is. 24. Az pedig kimenvén, mondá az ő anyjának: Mit kérjek? Ez pedig mondja: A Keresztelő János fejét. 25. És a királyhoz nagy sietve azonnal bemenvén, kéré őt mondván: Akarom, hogy mindjárt add ide nekem a Keresztelő János fejét egy tálban. 26. A király pedig noha igen megszorodék, esküje és a vendégek miatt nem akará őt elutasítani. 27. És azonnal hóhért küldvén a király, megparancsolá, hogy hozzák el annak fejét. 28. Ez pedig elmenvén, fejét vevé annak a börtönben, és előhozá a fejét egy tálban és adá a leánynak; a leány pedig az anyjának adá azt.

Az elemzésünk alapját képező hasonlat a történetnek azon a helyén merül fel, mely Heródiás lányának táncát írja le. A bibliai történet a következőképpen foglalható össze röviden: Heródes börtönbe vettette Keresztelő Jánost azért, mert az helytelenítette, hogy a király fivére feleségével él; emiatt Heródiás királynő a próféta életére

tör. Mivel Heródes fél Jánostól, nem hajlandó kivégeztetni, sőt sok dologban hallgat is a szavára, a királynő lánya elbűvölő táncát használja fel arra, hogy megszabaduljon a kellemetlenségeket okozó Keresztelő Jánostól. Mikor ugyanis Heródes a tánc hatására megígéri a lánynak, hogy bármit kérhet, azt teljesíti, amaz Heródiás óhaja szerint ezt mondja: „Akarom, hogy mindjárt add ide nékem a Keresztelő János fejét egy táliban”.¹²⁵ Ekkor a király, akarata ellenére, teljesíti ezt a kérést, és kivégezteti Jánost.

A *Tavaszi vizekre* vonatkoztatva a felidézett történetet, arra lehetünk figyelmesek, hogy Keresztelő János azáltal, hogy megtiltja a Heródes és Heródiás közötti házasságot (vö.: „*Nem szabad* néked a testvéred feleségével élned”, Mk. 6:18, kiemelés – K. G.), akadályává válik a szerelmi kapcsolatnak, kivégzése pedig – szigorúan a szerelmi történet szempontjait tekintve – ennek az akadálynak az eltávolításaként értelmezhető. Elemzésünk korábbi pontján, a tragédiabeli intertextusok bemutatása során már kitértünk arra, hogy a házasságot akadályozó férfi (Klytaimnéstra esetében a korábbi férj) erőszakos eltávolítása a szövegközi hálózat síkján jelen van a *Tavaszi vizekben*. Rámutattunk arra is, hogy a tragédia beidézése *másodlagos intertextus*ként írható le annak az eljárásnak a következményeképpen, amely e műfajt nem közvetlenül, hanem a komédiára történő hivatkozásokon keresztül vonja be a szöveg értelemképző folyamatába. Jelen esetben, a Keresztelő János halálát leíró bibliai történet vizsgálatakor is megállapíthatjuk, hogy míg Ruth könyve közvetlenül, úgyszólván szó szerinti idézetek révén válik a turgenyevi elbeszélés intertextuális jelentémezőjének részévé, addig az evangéliumi történet beidézése, csakúgy, mint a tragédiai hagyományé, *másodlagos*ként írható le, hiszen a Benegyiktov-vers említésén keresztül kapcsolódik a *Tavaszi vizek*hez. A kiépülő alakpárhuzamok is hasonlóak a két esetben: míg Klytaimnéstra esetében arról van szó, hogy Pantaleone véleménye szerint Gemmának inkább tragikus szerepeket kellene játszania, a fentebb bemutatott szöveghely, mely Szanyin gondolatait adja vissza,¹²⁶ a hősnőt nem *hasonlítja* a benegyiktovi pálmához, hanem éppen azt emeli ki, hogy azt minden szempontból felülmúlja. Mindkét esetben arról van tehát szó, hogy ezekkel a hősnőkkel Gemma oly módon állítódik párhuzamba, hogy egyúttal nagy hangsúlyt kap a tőlük való különbözése is. Pantaleone

¹²⁵ Ld. Mk. 6:25.

¹²⁶ Ld. „[Szanyin kijött az oldalról, mögötte ült s arra gondolt [...]” (821), vö.: „Он [Санин] сидел несколько позади и сбоку и думал про себя [...]” (20/8–9). Kiemelés – K. G.

szerint Klytaimnéstrát kellene játszania, de nem teszi, hiszen komédiai hősöket „alakít”, Szanyin gondolatai szerint nem olyan, mint a pálma (illetve a pálmához hasonlított Salome), mivel minden szempontból felülmúlja azt. Megjegyzendő az is, hogy mind Klytaimnéstra, mind Salome alakja az elbeszélés egyes hőseihez köthetően vetül rá Gemma figurájára. A felidézett párhuzamokat sem a narrátori szöveg, sem a szerzői szólam nem hitelesíti közvetlenül. Az intertextuális hálózat az, amely az egyértelműen a műbe hívott szövegeken, illetve a szövegek csoportjával meghatározott tradíciókon keresztül világít rá az általunk korábban *másodlagos intertextualitás*nak nevezett eljárás útján a mű értelevilágába integrálódó alkotásokra. Az eljárás alapvető jellemzője, hogy a szokásos és hagyományos értelmezési lehetőségek mellett előtérbe állítja az ily módon megidézett szövegek olyan aspektusait, amelyek egyébként a háttérben maradnának, ami jelen esetben a *házasság útjában álló férfi erőszakos eltávolítása*.

3. A bibliai intertextusok funkciója a Tavaszi vizekben az *inclusa*-történet és a műfajpoétika síkján – Összegzés

Amint a fentiekből kitűnik, a *Tavaszi vizek*ben megjelenő két bibliai megidézés hozzáköthető az *inclusa*-történethez, és ezáltal párhuzamot alkot. Nem a *bezártság*, hanem a *szabadulás/szabaddá válás* motívuma lesz itt hangsúlyos: Ruth esetében ez a *megőzvegyülés*, melyet a turgenyevi szövegre vonatkoztatva az egyik párkapcsolatból való kilépésként interpretálunk. Ennek nyomán a magát „özvegygé változtató” hős korábbi kötöttségeit levetve *szabaddá válik* egy újabb kapcsolat megteremtésére. A Salome-történetből ennek fényében szintén a *szabadulás*-szűzsé aspektusa domborodik ki, ami pedig nem kerülne egyébként az értelmezés homlokterébe.

Ruth történetének és Salome táncának a *Tavaszi vizek*-beli megjelenítése során arra is figyelmesek lehetünk, hogy – a drámai műfajoknak az elbeszélés szövegébe való beemeléséhez hasonlóan – a Turgenyev-mű több szinten is párhuzamot hoz létre közöttük. Ennek oka pontosan az *inclusa*-történet központi szerepében ragadható meg, mely egyrészt a beidézett előszövegek történetbeli invariánsát adja, másrészt ki-

emelten kapcsolódik a megidézett komédiai hagyományhoz, melynek a keretében a legészrevehetőbben formálódik meg az adott történettípus.

Túl ezen azt is észrevehetjük, hogy az egymással műfaji-műnemi, illetve történeti szempontból akár szoros kapcsolatban lévő, akár radikálisan eltérő intertextusok (vö. komédiai és tragédiai hagyomány, illetve a Biblia valamely könyve) között a *Tavaszi vizek*ben azonos módon leírható kapcsolat is létrejön – az a típusú kapcsolat, melyet *másodlagos intertextualitás*nak neveztünk. Az eljárás lényeges vonásait a következőképpen foglalhatjuk össze: az elbeszélés intertextuális hálózatában megjelenik egy olyan szöveg vagy általunk „hagyomány”-nak nevezett (vagyis korábbi definíciónk értelmében: egy bizonyos ábrázolási paradigmaként és azok változataiként jól körülhatárolható kulturális tradíció), amelyre egyértelmű és nyilvánvaló szignálók hívják fel a figyelmet (például Pantaleone és Tartaglia neve a komédiai hagyomány esetében, illetve a Benegyiktov költeményéből megidézett motívumok és hasonlat, amelyre tematikus rámutatás hívja fel a figyelmet). A szövegek közötti hálózat működése során az ily módon egyértelműen megjelölt kapcsolat talaján valamelyik hős (a tragédia másodlagos megidézése esetében a komédiabeli, „komikus” Pantaleone, a Benegyiktov-versben megjelenő Salome táncra mögött pedig Keresztelő János halálának egész története esetében Szanyin) illetékességi szintjén az értelmezés körébe emelkedik egy újabb szöveg, illetve hagyomány, mely, amint arra fentebb rámutattunk, műfaji vagy történeti szempontból szoros kapcsolatban áll az általunk elsődlegesnek nevezett intertextussal. A másodlagos intertextualitás jelenségéhez tartozik az az eljárás, melynek során az ily módon megjelenített művekhez mindkét esetben áttételeken keresztül érkezünk el. Klytaimnéstra tragédiabeli alakját a komikus Pantaleone komikus cselekménykörnyezetben először mint tragikus szerepet idézi meg. A komédiából kinövő tragédiabeli szerep megjelenését tekintjük tehát másodlagosnak, amennyiben áttételek sora hívja be a szövegbe. Salome alakjának esetében a megidézett Benegyiktov-vers pretextusáról van szó. Azonban a két példa összekapcsolása mutatja, hogy másodlagos intertextusnak nem egyszerűen a pretextus előszövegét tekinthetjük.

Az áttételek azért tudnak létrejönni, mert a *Tavaszi vizek* egészét áthatja (vagy legalábbis egy bizonyos irányú olvasatát motiválja) az *inclusa*-történet mint *müthosz*. Vissza is érkeztünk tehát az intertextusok *müthosz*-transzformációként való értelmezhetőségéhez.

III.

Vergilius *Aeneis*e a *Tavaszi vizek*ben

Eddigi kifejtésünk során többször szóba került már az *Aeneis* mint olyan intertextus, melynek működése a *Tavaszi vizek*ben újra és újra megmutatkozik, és ezért annak leírása kikerülhetetlen. Így nem mulaszthattuk el említeni az *Aeneist* például a Klytaimnéstra-történet kontextusában, előre utalva a *fatumra* mint az *Aeneis* fontos témájára, valamint a Ruth-történettel kapcsolatban sem, amikor a megőzvegyülés motívumának felfejtésében jelentősége volt Aeneas sorstörténete megidézésének (Creusa). Ehhez kapcsolódott a Szanyin és Polozova közötti szerelemnek Dido és Aeneas szerelmi története változataként való elképzelése. Ez utóbbi témát az alábbiakban részletesen fogjuk tárgyalni, ahogyan a *Tavaszi vizek* elbeszélésével kapcsolatosan felmerülő narratológiai kérdések bemutatásánál is még vissza fogunk térni a korábban szintén az *Aeneisszel* összekötött problémához, melyet a „fájdalom megújítása”-nak („renovare dolorem”) a szövegalkotással való összefüggéseként tárgyalunk, a *szabadítás*-szüksét egyben a szövegalkotásra is vonatkoztatva.

Most következő elemzésünkben három területre koncentrálunk: elsőként, követte az *Aeneist* beidéző szignált, megjelöljük azokat a pontokat, amelyeken a *Tavaszi vizek* az *Aeneis* IV. könyvének tárgyát képező Dido és Aeneas-történethez kapcsolódik. Ezután az intertextuális alaktípusok azonosításához már alkalmazott módszer segítségével fogjuk kimutatni a Turgenyev-elbeszélés hőseinek a vergiliusi intertextushoz kapcsolódó alakszerepeit, végül pedig kitérünk a kerettörténetben végbe-

menő intertextuális jelentésképző folyamatokra, amelyek sajátos tartalmat adnak Szanyin visszaemlékezésének, és így az egész elbeszélésszöveg létrejöttének.

A Dido-történet értelmezési lehetőségeit a *Tavaszi vizek* és a *Füst* című elbeszélésekben mélyrehatóan vizsgálta Jane Costlow.¹²⁷ A kutató rámutat arra, hogy az *Aeneis* megjelenése Turgenyev elemzett műveiben a szerelmi történet olyan átértelmezésére ad lehetőséget, melynek révén az intertextus a pretextushoz képest lényeges társadalomtörténeti és -kritikai jelentéssel bővül. Costlow álláspontja szerint mind a *Füst*-ben, mind a *Tavaszi vizek*-ben egy olyan hősnő jelenik meg akadályként a főhős útjában, aki azáltal, hogy Dido alakjegyeit, az érzékiséget és a káosszal való fenyegetést veszi magára,¹²⁸ képes arra, hogy az úton lévő férfit megállítsa, az utazást nemcsak hogy megakassza, hanem el is lehetetlenítse. Turgenyev két elbeszélésének közös pontjaként a kutató azt a cselekményszituációt ragadja meg, mely a főhősök (Szanyin, illetve Litvinov) utazásához, az út megszakításához, és az ebben szerepet játszó női szereplőkhöz kötődik: „a központi hősök oroszok, akik hosszas európai tartózkodás után haza készülnek; a visszatérés Oroszországba mindkét szövegben egy ártatlan, házias nővel van kapcsolatban; mindkét férfi terveit [...] egy csábító nővel való találkozás szakítja meg (az egyik esetben meg is semmisíti azokat)”.¹²⁹ A tanulmány a Dido alakjára vetített hősnőket úgy mutatja be, mint olyan asszonyokat, akik – csak úgy, mint a karthagói királynő – „bitorolják” a természetes férfiszerepeket (vö. Polozova üzletasszony-volta), és azáltal, hogy így felborítják a társadalmi szerepek természetes rendjét, egy olyan kaotikus világot hoznak létre, melyben a nők rendelkeznek hatalommal.¹³⁰ A továbbiakban Jane Costlow rámutat arra, hogy az elemzett nőalakok társadalmi helyzete¹³¹ kényszeríti ki ilyen viselkedésüket, Polozova esetében a szabadságvágy tekinthető cselekedetei motivációjának.¹³² Az pedig, hogy – amint a kutató

¹²⁷ Ld. Costlow 1991.

¹²⁸ Vö.: „the agent of interruption [...] is [...] a Dido figure who embodies sensuality and the threat of chaos”, uo. 396.

¹²⁹ Vö. „central heroes are Russians about to embark for home after extended stays in Europe; the return to Russia is associated in both texts with an innocent, domesticated woman; both men’s intentions are interrupted (and in one case destroyed) by the encounter with a seductive woman”, uo.

¹³⁰ Ld.: „the »unfeminine« role of businesswoman”; „the usurpation by women of men’s »naturally« dominant role”, „the onset of chaos”, uo. 401

¹³¹ A *Tavaszi vizek* társadalomkritikai olvasatáról a kritikátörténet fényében, illetve a Turgenyev-életmű kontextusában ld. még Muratov 1980: 35.

¹³² Ld. uo. 403.

állítja – a hősnő a Medúza alakjával rokonítódik, azaz varázserejű szörnyetegként jelenik meg az elbeszélésben, szintén a férfidominanciájú társadalom működésének eredménye, azaz az elbeszélések értelmezési keretében a férfi főhős által képviselt szociális környezet az, ami létrehozta a hőst végül megbénító szörnyalakot.¹³³ Nem vitatjuk, hogy a *Tavaszi vizek*nek ilyen társadalomtörténeti és -kritikai olvasata, különösen a *Füst* című elbeszélés kontextusában, lényeges információkkal szolgál a Turgenyev-mű interpretációja számára. A következőkben mindazonáltal arra fogunk rámutatni, hogy az intertextuális poétika azon eszközeinek segítségével, melyeknek működését az előző alfejezetekben már több szöveg hagyomány szempontjából vizsgáltuk, Vergilius *Aeneide*s mint a *Tavaszi vizek* intertextusa a fentebb bemutatottnál bonyolultabb módon, sokrétűbb értelmezést megengedve van jelen a Turgenyev-elbeszélésben.

1. Cselekményszituációk szövegközi értelmezhetősége

A *Tavaszi vizek*ben két helyen találkozhatunk az *Aeneid*s direkt módon beidéző szignállal, a XXXIX. és a XLII. fejezetben,¹³⁴ mindkét alkalommal Polozova közléseiben. Noha ebből akár az is következhetnék, hogy az elbeszélés második részének ilyen sajátos interpretációja a hősnőhöz kötődik, mindenképpen érdemesnek látszik megvizsgálni, hogy az egyes cselekményrészletek, valamint a narrátori szöveg alátámasztják-e a hősnő kompetenciaszintjén megjelenő összekapcsolást. Elemzésünk kezdetén egyelőre mindössze az egyes jelenetek értelmezésének lehetőségét, az intertextuális viszony fennállásának tényét mutatjuk be. A részletesebb vizsgálatra az egyes hősökre ruházódó alakszerepek feltárása során térünk majd ki.

¹³³ Vö.: „Deprived of autonomy and political will, woman becomes a monster of sexual power, wreaking revenge for her confinement and reification on the men who have caused and abetted it”, uo. 404. Szanyin elcsábítását ugyancsak bosszúként értelmezi A. B. Muratov, de nem a társadalmi helyzet, hanem a személyes sors kontextusában, vö.: „[...] Полозова как будто мстит за себя [...] Мотивы этой «мести» тоже довольно очевидны: в ее жизни не было такой любви [...]”, Muratov 1980: 52.

¹³⁴ Ld. „Emlékszik, mikor Dido Aeneasszal az erdőben” (911), vö.: „Помните, когда Дидона с Энеем в лесу?” (131/37); „Marja Nyikolajevna [...] hátrafordult, s ennyit sügött Szanyinnak: Aeneas?” (925), ill. „Марья Николаевна [...] обернулась к Санину и шепнула: Эней?” (147/40–148/3).

Az első cselekményrészlet, amelyet érdemesnek tűnik értelmezni az adott intertextuális nézőpontból, éppen a Polozova-szerelem történetének már idézett epizódja, Szanyin és Marja Nyikolajevna kirándulása. Polozova előbb elküldi a kísérőt,¹³⁵ majd mikor elered az eső, Szanyint egy őrbódéhoz vezeti, és – Aeneasnak szólítva a hőst – behívja oda. Ezen a ponton megáll az elbeszélés, sőt még tipográfiai eszköz, lénia is jelöli a hiátust. A következő epizódban már arról értesülünk, hogy Wiesbadenben Polozov megkérdezi: „Talán elveszítettem a fogadást?”¹³⁶ Összefoglalva a történetnek az elemzendő epizódhoz tartozó részleteit, a következőket kell figyelembe vennünk: a fogadást Polozov és Marja Nyikolajevna között, Polozova azon törekvését, hogy kapcsolatát Szanyinnal Dido és Aeneas történetének kontextusában realizálja és értelmezze, valamint magát a szerelmi jelenetet, amelyet mindössze a már említett lénia jelez.

Mielőtt továbblépünk a szövegrész értelmezésében, érdemes megvizsgálunk Dido és Aeneas történetének azon mozzanatait, amelyek magára a szerelemre vonatkoznak. A leglényegesebb pontnak azt kell tekintenünk, hogy a karthágói epizód az *Aeneis*ben a cselekményes motivációt tekintve minden részében isteni beavatkozás eredménye. A következőkben röviden bemutatjuk, hogy az I. ének végén, majd pedig a IV. énekben megjelenő isteni beavatkozásoknak mi a cselekményes háttere.

Az *Aeneis* prooemiumából kiviláglik, hogy Iuno esküdt ellensége a trójaiaknak,¹³⁷ és ennek több, részint a múlthoz, részint a jövőhöz tartozó oka van. Az istennő haragjának eseménytörténeti magyarázata a következőkből tevődik össze: ide tartozik a trójai háború *emléke*,¹³⁸ Paris ítélete, amely nőiségében alázta meg,¹³⁹ az a gyűlölet, amelyet a trójaiak iránt táplál,¹⁴⁰ és a Trójából származó Ganymedes, akit halandó

¹³⁵ Ld.: „Meghagyom neki, hogy maradjon itt a vendéglőben” (920), vö.: „Я прикажу ему остаться в этом трактире” (142/32–33).

¹³⁶ Ld. 925, vö.: „Heyжо проиграл пари?” (148/11).

¹³⁷ Iuno és a trójaiak (illetve később a rómaiak) ellentmondásos viszonyáról az *Aeneis*ben ld. Ferenczi 2010: 109–119. A kutató rámutat arra a lényeges momentumra, hogy az istennő Rómához való viszonya az eposzban a múltbeli szenvedés, a küzdelmes jelen és a jövőbeli megnyugvás közötti bonyolult viszony részeként szemantizálódik, ezáltal is problémává avatva egyrészt az idősíkok (múlt, jelen, jövő) mibenlétének, másrészt a jóslatok valóra válásának kérdését az eseménytörténetben.

¹³⁸ Ld.: „az argosi kedves / Népert vitt első harcát sem tudta feledni / Trója alatt”, vö.: „veterisque memor Saturnia belli / prima quod ad Troiam pro caris gesserat Argis” (I, 23–24).

¹³⁹ Ld.: „Hogy Paris úgy ítélte, őt, szépségét lebecsülve”, vö.: „iudicium Paridis spretaeque iniuria formae” (I, 27).

¹⁴⁰ Ld.: „a gyűlölt nép”, vö.: „genus inivisum” (I, 28).

létére Iuppiter az istenek pohárnokává tett.¹⁴¹ A jövőt érintő eseménytörténeti magyarázat Karthago sorsához kötődik: Iuno ismeri a *fatumot*, a sors rendelését, amely szerint egykor majd egy Trójából származó hős pusztítja el legkedvesebb városát.¹⁴² Ezért, noha a sors beteljesülését megakadályozni nem áll hatalmában, minden eszközzel hátráltatja Aeneast és a trójaiakat. Venus ezzel szemben Aeneas anyja, és ily módon a trójaiak legfontosabb pártfogója és támogatója, aki – noha éppúgy ismeri a *fatumot*, mint Iuno – arra törekszik, hogy a jóslatok és az elrendelt sors ellenére Aeneas célhoz érését a lehető legkevesebb akadály gátolja,¹⁴³ és minden esetben féltve őrzi fia és annak népe biztonságát.¹⁴⁴

Az *Aeneis* eseménytörténetében kiemelkedő szerepet játszik a két istennő vi-szálya, melynek elsődleges cselekményes motivációja Aeneas útjának akadályozása avagy elősegítése. Azonban nem hagyható figyelmen kívül az a részlet sem, amely Paris ítéletére vonatkozik: Iuno haragjának és bosszújának egyik kiemelkedő oka az a sértés, hogy a trójai királyfi nem neki, hanem Venusnak adta a „legszebbnek” felíratú aranyalmát.¹⁴⁵ Azaz az Aeneas sorsának alakításáért vívott eposzbeli párharcnak megvan az előképe abban az előtörténetben, amelyet beidéz a prooemium, és amely a befo-gadói kulturális tudatnak is része. Az istennők vetélkedése az előtörténetben úgy jele-nik meg, mint két nő párharca egy férfi kegyeiért,¹⁴⁶ és így előképévé válhat a *Tavaszi vizekben* kiépülő szűzsének, melyben kiemelkedő szerepet játszik Gemma és Polozova párharca Szanyinért.¹⁴⁷

Aeneas és társai megérkezése Karthagóba az *Aeneis* cselekményén belül több-féle síkon értelmezhető. A trójaiak előzetes várakozásait tekintve véletlennek tűnik, hiszen már Itália felé tartottak, mikor Iuno parancsára Aeolus vihart támaszt, ami

¹⁴¹ Ld.: „a felragadott Ganymédés / Tiszte”, vö.: „rapti Ganymedis honores” (uo.).

¹⁴² Ld.: „Am hire járt, sarjak kelnek majd trójai vérből, / Így hallotta, akik megdöntik a tyrusi várat; / És hogy a párkák azt szönek: ez a harca kiváló, / Szélesen országló faj egész Libyát leigazza”, vö.: „progeniem sed enim Troiano a sanguine duci / audierat, Tyrias olim quae verteret arces; / hinc populum late regem belloque superbum / venturum excidio Libyae: sic volvere Parcas” (I, 19–22).

¹⁴³ Ld. panaszkodását Iuppiternek (I, 229–253).

¹⁴⁴ Ld. pl.: „Udvari ármány, kétszínű tyrusiak – szive retteg”, vö.: „quippe domum timet ambiguum Tyriosque bilinguis” (I, 661); „hogy más hatalomra ne hajtson”, vö.: „ne quo se numine mutet” (I, 674).

¹⁴⁵ A trójai háború előtörténetében nagy szerepe van ennek az epizódnak, hiszen az ítélet következtében ígérte Venus Parisnak Helenét, akinek elrablása a háborúhoz vezetett.

¹⁴⁶ Iuno számára természetesen különösen megalázó, hogy egy halandó ítélte őt „kevésbé széppnek”.

¹⁴⁷ Ez a párharc a hős alakján belül játszódik le, a viadal Szanyin tudatában zajlik Gemma és Polozova képmása között.

eltéríti őket újukról, és Neptunus az, aki az utolsó pillanatban lecsendesíti a hullámokat, így tudnak kikötni Africa partjainál, ahol Venus vezeti fiát Dido elé. Az isteni szereplők nézőpontjából tekintve az eseményeket az „eltévelyedés” minden szempontból szándékosnak mondható, hiszen ők támasztják és csendesítik le a vihart, és teszük lehetővé a kikötést is. Iuppiter pedig, akinek feladata az, hogy a *fatum* beteljesedése felett öröködjék, nem avatkozik az események menetébe,¹⁴⁸ ez a részlet tehát arra utal, hogy az események részét képezik az Aeneasra kiszabott sorsnak. Ily módon az eposz szövegszinten motiválja a *fatum* révén a karthagói epizódot.

Venus közbeavatkozásával kezdődik a szerelmi történet, amely egyúttal cselvetések története is: Venus Ascanius helyett Amort küldi Aeneasszal a királynő udvarába azzal a paranccsal, hogy ébresszen szerelmet Didóban a trójai hős iránt, és így akadályozza meg azt, hogy a karthagóiak Aeneas és társai vesztére törjenek. Dido szerelmét Vergilius az örület szemantikai köréhez tartozó szavakkal („düh”, „örjongség/örület”, vö.: „furor”, „dementia”) jellemzi, a hősnő maga pedig több állandó jelzőt kap, melyek között a „tudatlan” („nescia”) és a „szerencsétlen” („infelix”) játszanak kiemelkedő szerepet; az előbbi többször megjelenik a „fati nescia” („a sorsot nem ismerő”) összetételben is. Iuno Venus mesterkedésén haragra lobbanna alkut ajánl: nem áll bosszút a történekeért, ha Aeneas Karthagóban marad, és törvényesen feleségül veszi Didót. Figyelemre méltó, hogy Iuno terve, a vihar, a kísérők szétszóródása, a menedékkeresés a barlangban szó szerint bekövetkezik,¹⁴⁹ és a szórend mindkét esetben utal arra az értelmezési lehetőségre, hogy az esemény Dido kezdeményezésére jön létre.¹⁵⁰ Ez esetben fel kell hívnunk a figyelmet arra, hogy szövegszinten két nézőpont jelenik meg az *Aeneis* jelen epizódjában oly módon, hogy cselekményes kifejtést csak az egyik kap. Eseménytörténeti síkon ugyanis a IV. énekben elbeszélte történetet

¹⁴⁸ Iuppiter megelégszik azzal, hogy megnyugtatta Venust: be fog teljesedni a sors rendelése, fel fog épülni Italiában a trójaiak dicsőségre hivatott városa, ld. I, 257–296 és különösen: „tiéd végzte biztos”, vö.: „manent immota tuorum / fata tibi” (I, 257–258).

¹⁴⁹ Ld.: „Trója ura s Didó ugyanegy barlangba kerülnek”, vö.: „speluncam Dido dux et Troianus eandem / devenient” (IV, 124–5); „Trója ura s Didó ugyanegy barlangba kerülnek”, vö.: „speluncam Dido dux et Troianus eandem / deveniunt” (IV, 165–166). (Lakatos István fordítása nem adja vissza a latin eredetiben látható időkülönbséget: a „devenient” jövő idejű, míg a „deveniunt” jelen idejű alak.)

¹⁵⁰ A szokásos értelmezés (Dido és a trójai vezér) mellett védhetőnek tartom a „Dido mint vezér és az a bizonyos trójai” variációt is, amint ezt a szórend sugallja. Ezt támasztja alá az is, hogy – mint arra Viktor Pöschl rámutatott –, Dido nemcsak szeretőként, hanem egyszersmind királynőként is fellép a szerelmi történet keretein belül, vö. Pöschl 1970: 153.

az első lépéstől az utolsóig isteni beavatkozások irányítják, melyek Venus, Iuppiter és Mercurius esetében a *fatum* beteljesülését szolgálják, míg Iuno esetében éppen azt igyekeznek akadályozni. A nyelvi megformálás szintjén, a fonikus összerendezéssel („*Dido dux*”) megerősített szokatlan mondatstruktúra révén azonban a hősnő nem elszenvetőjévé, hanem alakítójárá válik a cselekménynek. Ez utóbbi álláspontot a narrátor is elfogadja, ezt bizonyítja minden olyan elbeszélői kitétel, amely Dido személyes felelősségét hangsúlyozza az események alakulásában. Ezt a nézőpontot erősíti az a tény, hogy a Fama elbeszélésében is Dido az, aki „méltónak találta magát arra, hogy összeházassodjon ezzel a férfival”.¹⁵¹

Ekkor az *Aeneis* narrátora erkölcsi ítéletet mond a királynő felett,¹⁵² majd elhallgat, és az elbeszélést a megszemélyesített Pletyka (Fama¹⁵³) leírásával folytatja, bizonytalanságban hagyva az olvasót afelől, hogy az eddig leírtak az eposz fiktív világában igazak-e vagy sem.¹⁵⁴ A Fama mint narrátor megbízhatóságáról azonban ekkor is és a későbbiekben szövegszintű bizonyítékot kap az olvasó: egyrészt az elbeszélő a saját illetékességi szintjén Dido és Aeneas kapcsolatát olyan bűnnek aposztrofálja, amit azzal takargatnak, hogy házasságnak nevezik,¹⁵⁵ másrészt amikor Dido haláláról van szó, az elbeszélő magával egyenrangúvá teszi őt oly módon, hogy először tudósít a királynő öngyilkosságáról, majd pedig megemlíti, hogy a Fama terjeszti tombolva a hírt városszerte.¹⁵⁶ Dido és Aeneas VI. énekbeli találkozása szolgáltatta további bizonyítékot arra, hogy a Fama éppen annyira hiteles történetmondó, mint az epikus narrátor.¹⁵⁷ Ezen kívül az előbb idézett helyeken az információközlés strukturális azonosságot mutat: a narrátor egyes megállapításai után a Fama folytatja a

¹⁵¹ Ld.: „kit gyönyörű Dídónk nem vet meg ugyancsak”, vö.: „cui se pulchra viro dignetur iungere Dido” (IV, 192).

¹⁵² Ld. pl. „bűn” („culpa”) IV, 172. Rövid áttekintést ad Dido, illetve Aeneas erkölcsi alapú meg- és elítéléséről az *Aeneis* befogadástörténetében (a kritikai és kommentáriródlalom mellett egyes szépirodalmi továbbírásokra is kitérve) Viktor Pöschl, ld. i. m. 154–156.

¹⁵³ A *famáról* mint sajátosan római jelenségről ld. uo. 148.

¹⁵⁴ Ld.: „Súgni ezer pletykát, tényt s ál-hírt összekeverve, / Hogy bizonyos hős Aeneás jött, vagy ki, aféle / Trójai, kit gyönyörű Dídónk nem vet meg ugyancsak”, vö.: „et pariter facta et infecta canebat: / venisse Aenean Troiano a sanguine cretum / cui se pulchra viro dignetur iungere Dido” (IV, 190–192).

¹⁵⁵ Ld. „Házasság»-nak hívja a bűnt, így rejt magában”, vö.: „Dido [...] coniugium vocat, hoc praetexit nomine culpam”, IV, 171–172.

¹⁵⁶ Ld. „berohanja / S rázza a várat a Hír”, vö.: „concussam bacchatur Fama per urbem” (IV, 665).

¹⁵⁷ Ld.: „hát mégis igaz”, vö.: „verus mihi nuntius ergo / venerat” (VI, 456–457).

történetmondást, mint olyan elbeszélő szubjektum, aki különleges adottságai¹⁵⁸ révén egyes események megfigyelésére és az azokról való hiteles tájékoztatásra sokkal alkalmasabbnak látszik, mint az epikus elbeszélő.

Mindezeket áttekintve több párhuzamosságot is észrevehetünk a *Tavaszi vizek* és az *Aeneis* idézett jelenetei között, melyek nemcsak a cselekmény, hanem az elbeszélői technika, illetve a hősök egyes alakjegyei között is fennállnak. Elsőként vegyük sorra a cselekményes megfeleltetéseket: mind Dido és Aeneas, mind Szanyin és Polozova kíséző társaságában lóháton útnak indulnak, az előbbieket vadászatra, az utóbbiak kirándulni. Bizonyos idő elteltével kettesben maradnak, a kísézők nélkül, fedett helyre menekülnek a vihar (eső) elől, ahol valami olyasmi történik, amit az elbeszélő egyik esetben sem közöl az olvasóval. Míg az *Aeneis*-ben a narrátor átadja a szót egy újabb elbeszélő szubjektumnak, és így Fama első megközelítésben bizonytalanul tetsző (noha utóbb strukturálisan megerősített) híreszteléseivel kell megelégednünk (aki „egyformán énekelt igazat és valótlan”¹⁵⁹), a *Tavaszi vizek* esetében az elbeszélő egyáltalán semmit sem mond, megelégszik azzal, hogy Polozovától értesüljünk a helyzetről: egyrészt, mikor Aeneasnak szólítja Szanyint, másrészt pedig, amikor mindössze vállat von, válaszul Polozov kérdésére a fogadásról. Megjegyzendő azonban, hogy Polozova mozdulata, valamint Szanyinhoz intézett szavai nem a hősnő, hanem a szöveg illetékességi szintjén szemantizálódnak: a hősnő két gesztusa csak ezen az értelmezési szinten kapcsolódik össze és válik a beteljesült szerelem jelévé. Később a turgenyevi szövegben is megjelenik a morális elítélés, melyet Szanyin vonatkoztat saját magára: „még most is, annyi esztendő múlva; visszariadt az önmaga visszafojthatatlan megvetésének attól az érzésétől, amely [...] feltétlenül kiárad”,¹⁶⁰ ez azonban nem az elbeszélő történet, hanem a visszaemlékezés idősíkján következik be.¹⁶¹

¹⁵⁸ A Fama leírása igen részletesen szemlélteti ezt a sajátos teremtményt: nincs nála gyorsabb, terjedve növekszik, tollak borítják, minden toll alatt szemek rejtőznek, és annyi nyelve, szája és füle van, amennyi szeme, vö. IV, 174–183.

¹⁵⁹ Ld. IV, 190.

¹⁶⁰ Ld. 926, vö.: „даже и теперь, столько лет спустя; он страшился того чувства неодолимого презрения к самому себе, которое, он в этом не мог сомневаться, непременно нахлынет на него” (149/6–9).

¹⁶¹ Ld.: „ilyen csalás, ilyen árulás után” (926), vö.: „после такого обмана, после такой измены” (149/15–16).

Korábban arról értesülünk, hogy Szanyin úgy érzi magát, mint akit elvarázoltak,¹⁶² Polozova pedig több síkon is természetfeletti asszonyként, boszorkányként jelenik meg.¹⁶³ Az elemzésnek ezen a pontján megállapíthatjuk tehát, hogy Dido és Aeneas történetének egy epizódja oly módon jelenik meg a *Tavaszi vizek*ben, hogy megtartja alapvető struktúráját mind az események sorrendjét, mind pedig a narráció módját tekintve. A későbbiekben ki fogunk térni arra, hogy milyen módon öltik magukra az elbeszélés hősei az *Aeneis* egyes szereplőinek különböző alakjegyeit, így bonyolítva meg az intertextuális kapcsolatot.

Abból a tényből kiindulva, hogy Vergilius *Aeneide* a *Tavaszi vizek* egyik jelenetének értelmezéséhez megfelelő párhuzamot kínál, kiterjeszthetjük az intertextuális kapcsolat érvényességét egyéb részletekre is, megvizsgálva a fellelhető analógiákat. Érdekesnek tűnik az *Aeneis* azon jelenete, melyben Mercurius érkezik Aeneashoz, hogy közvetítse Iuppiter parancsát: tovább kell hajóznia. Ekkor Aeneas éppen Karthagót építi, ruhája és ékszerei tyrosiak, Dido ajándékai. Mercurius legfőképpen ezzel is vádolja meg: Aeneas a felesége városát építi, és eközben elfeledkezik a saját dolgairól, a saját királyságáról.¹⁶⁴ Lecsupaszítva az epizód a következőképpen fest: Aeneas idegen földön az idegen asszony javait gyarapítja, érte dolgozik. (Hogy Dido feleségnek tekinthető-e, nem derül ki, de nem is tűnik lényegesnek.) Ezzel a jelenettel állítható párhuzamba a *Tavaszi vizek* két részlete: egyrészt az, amikor Szanyin második alkalommal szolgálja ki a cukrászda vevőit,¹⁶⁵ másrészt, mikor ő maga javasolja, hogy az általa csak nemrég tanult olasz játékot játsszák.¹⁶⁶ Szanyin tehát idegen szokásokat vesz fel a Roselli-házban, melyek párhuzamba állíthatók Aeneas karthagói tartózkodásával. Ehhez társul az elbeszélés egyik első részlete, amikor is Szanyin elfeledkezik az idő múlásáról, és emiatt nem tud hazaindulni, kénytelen ott maradni Frankfurtban, azaz a beszélgetés és Gemma csodálása közben el-

¹⁶² Ld.: „Бájital... varázslás... – mondta Szanyin” (924), vö.: „Присуха... колдовство... – повторил Санин.” (146/21).

¹⁶³ Így például varázsserején, de figyelemre méltó az a tény is, ahogy Szanyint az erdőben lévő házba csábítja.

¹⁶⁴ Ld. IV, 260–275.

¹⁶⁵ Ld.: „s csakugyan odaállt a pult mögé s csakugyan árult” (883), vö.: „и он действительно стал за прилавок и действительно поторговал” (97/1–2).

¹⁶⁶ Ld.: „azt indítványozta, hogy játsszanak ketten trecettet” (848), vö.: „он предложил ей сыграть с ним в тресетте” (54/20–21).

feledkezik a hazaindulásról, átvittebben fogalmazva: a hazájáról, az *Aeneis*ből vett kifejezéssel élve: „saját dolgairól”.

Végül figyelemre méltó a hasonlóság Szanyin és Aeneas elbeszélése között. Szanyint, amikor először jár vendégségben a Roselli családnál, hosszasan faggatják nemcsak saját magáról, hanem Oroszországról is, a beszélgetés az éjszakába nyúlik.¹⁶⁷ Hasonló a szituáció ahhoz, ami Aeneasszal történik Karthagóban: Dido királynő arra kéri a hőst, mondja el hétéves bolyongásának történetét.¹⁶⁸ Innentől két teljes éneken keresztül Aeneas elbeszélését olvassuk, melyben azonban nemcsak a bolyongásról, hanem önmagáról, a háborúról és Trója, valamint az onnan elmenekülők sorsáról is beszámol. (Megjegyzendő, hogy szintén este, a lakoma után kerül sor az elbeszélésre.¹⁶⁹)

2. Az alakszerepek vizsgálata

A fent említett megfeleltetések véleményünk szerint meggyőzően alátámasztják azt, hogy van létjogosultsága a *Tavaszi vizek* és az *Aeneis* közötti szövegközi kapcsolat feltérképezésének. Az értekezésben eddig is követett módszerhez folyamodva a következőkben a két műalkotás egyes hősei között kiépülő alakszintű megfeleltetésekkel foglalkozunk, figyelembe véve azt a tényt, hogy a *Tavaszi vizek*ben minden intertextuális megfeleltetés előreláthatóan többrétű: nincsenek egyértelmű ekvivalenciák, az *Aeneis* egy-egy hősével minden bizonnyal több szereplő is párhuzamba kerül Turgenyev szövegében.

Az összevetést Polozova alakjával kezdjük, hiszen rajta keresztül idéződik be az *Aeneis*, azon belül is Dido és Aeneas története. A hősnő a saját kompetenciaszintjén úgy definiálja viszonyát Szanyinhoz, mint Dido és Aeneas kapcsolatát. Fontos szempont, hogy ezt a megfeleltetést maga Marja Nyikolajevna hajtja végre, és ebből adódhatnak azok a lényeges különbségek is, amelyek közte és az *Aeneis* Dido-ábrázolása között tapasztalhatók.

¹⁶⁷ Ld. az V. fejezetet (magyarul 819–821, oroszul 18–20).

¹⁶⁸ Ld. I, 753–756.

¹⁶⁹ Ld. II, 9.

Mint már említettük, az *Aeneis*ben Dido olyan szereplőként jelenik meg, aki nem ismeri a sorsot („nescia fati”), sőt általában véve is tudatlan („nescia”), szerencsétlen („infelix”), akit rabul ejtett a szerelem, és örületében nem ismer semmiféle határt („demens”, „furens”), olyan, mint egy sebzett vad.¹⁷⁰ Polozova azonban egyáltalán nem felel meg ennek a képnek. Sokkal inkább ő az, aki *kiterveli* Szanyin elcsábítását, fogadást (azaz *alkut*) köt férjével, egyáltalán, ő irányítja és definiálja az általa beidézett intertextus segítségével a történeteket. Így kerül párhuzamba Polozova alakja Iunóval, aki egyrészt *alkut köt* Venusszal, amely szerint Dido és Aeneas házassága révén Aeneas megmenekül a további üldöztetésektől, másrészt pedig, az alku részeként, *elrendezi* a barlangjelenetet, amely minden bizonnyal a szerelem beteljesedését jeleníti meg. Másrészt viszont Polozova párhuzamba állítható a másik istenséggel, Venusszal is, aki Amor segítségével *elvarázsolja* Didót, azaz megteremti a feltételeit a szerelemnek. Így tehát Polozova a saját illetékességi szintjén Didónak kell, hogy megfeleljen, de mindeközben rá kell kényszerítenie Szanyint arra, hogy ő is a felkínált kereteken belül értelmezze a történetet. Ehhez van szükség arra a varázserőre, amelyet a *Tavaszi vizek* szövege többször is hangsúlyoz a hősnővel kapcsolatban, és ez az az erő, amely Marja Nyikolajevná az imént említett istennőknek felelteti meg. Mindeközben Szanyin is több vergiliusi hős jegyeit veszi magára. Ezen a ponton érdemes elkülöníteni a Gemma-szerelem, illetve a Polozova-szerelem történetét. Ez utóbbiban Szanyin kizárólag a Polozova által rákényszerített nézőpontból feleltethető meg Aeneasnak, és ezt egyetlen cselekményrészlet erősíti meg, mégpedig az a tény, hogy a hős wiesbadeni útja ugyanúgy – a sors szempontjából tekintve feltétlenül szükséges – kitérőnek tekinthető, mint Aeneas karthagói tartózkodása. Minden egyéb szempontból azonban éppen Szanyin az, aki megfelel Dido *Aeneis*-beli jellemzésének: ő az, akit tehetetlené tett a szerelem, akit elvarázsolt egy istenség, aki nem törődve semmivel, rabjává lett érzéseinek.

Egészen másképp tárható fel az intertextuális megfeleltetés a Gemma-szerelem történetében. Mint azt a cselekményes párhuzamok felsorolásánál említettük, Szanyin az elbeszélés első részében többször is magára ölti Aeneas egyes alakjegyeit (idegen szokásokat vesz fel, elfeledkezik úticéljáról, és a kelletténél hosszabban időzik a

¹⁷⁰ Ld. IV, 69–73.

Roselli családnál stb., lásd fentebb). Ha elfogadjuk azt a tételt, hogy egy intertextuális szignál megléte kiterjeszti a szövegközi értelmezés határait az egész műalkotásra tekintet nélkül arra, hogy maga a jel hol fordul elő a szövegben, megállapíthatjuk, hogy ha valóban fennáll a párhuzam Szanyin és Aeneas között, legkésőbb¹⁷¹ attól a pillanattól kezdve, hogy elfeledkezik a továbbutazásról, és hazájáról kezd mesélni a Roselli család tagjainak, akkor feltétlenül meg kell vizsgálnunk annak a lehetőségét is, hogy Gemma magára ölti-e Dido egyes alakjegyeit, vagy sem. Cselekményes szinten vizsgálódva azt tapasztaljuk, hogy a megfeleltetés csak nyomokban tárható fel, Didónak a fentebb felsorolt lényeges tulajdonságai a hősnő esetében nem észrevehetők. Így tehát a Gemma–Dido megfeleltetés kizárólag Szanyin alakján keresztül képzelhető el, aki az első pillanattól kezdve úgy viselkedik, mintha Aeneas szerepét alakítaná Frankfurtban. A párhuzamot mindazonáltal olyan motivikus elemek támasztják alá, mint a *saját-idegen* viszony aláhúzása a szöveg egészében,¹⁷² valamint a frankfurti tartózkodás először hangsúlyozottan ideiglenes volta, majd állandósulása a házassági ígélet révén. Megfigyelhető emellett, hogy Dido alakjegyeinek egy része, így az őrjöngés és az átok, szétosztódnak a Roselli család tagjai között: Pantaleone érthetetlen átkokat szór Szanyin után, akinek távozását Frankfurtból Emilio¹⁷³ megvető tekintete kíséri.

Mindezek alapján kijelenthetjük, hogy a *Tavaszi vizek*ben ez esetben is többértelmű, többszempontú megfeleltetés játszódik le az egyes alakok között, mint ahogy ezt más intertextuális kapcsolatok esetében már korábban is kimutattuk. Ebből egyúttal következtetni is lehet Turgenyevnek a *Tavaszi vizek*ben manifesztálódó intertextuális praxisára, mely a fentiek szerint nem elsősorban alakszerepekhez, hanem sokkal inkább történetekhez, sőt – mint arra az értekezés következő fejezetében majd részletesen kitérünk – történetmondási módokhoz is kapcsolódik. Ezzel is összefüggésbe hozhatjuk a *Tavaszi vizek* című elbeszélésnek azt a poétikai tényét, hogy abban egy *műthosz* intertextuális változatai ilyen nagy szerepet játszhatnak.

¹⁷¹ Valójában már korábban észlelhető a párhuzam kialakulása, azt az értekezés második fejezetében fogom részletesen vizsgálni.

¹⁷² Vö. Mercurius szavaival az *Aeneis*ben: „Hej, de feleddet a földet, a céljaidat: birodalmad”, vö.: „heu, regni rerumque oblite tuarum” (IV, 267).

¹⁷³ Ebből a szempontból is lényeges lehet Gemma és Emilio alakjának az a megfeleltetése, amelyet Kroó Katalin mutatott be, ld. Kroó 2004a: 110–112.

Az *inclusa*-motívumokat, illetve -szűzsévezetést a mondottak alapján az *Aeneis*-intertextusban megragadva a következőket helyezhetjük előtérbe: interpretációnk értelmében Polozova azáltal, hogy büverejének segítségével belekényszeríti Szanyint Aeneas szerepébe, *bezárja* a hőst egy adott intertextuális alakszerepbe, illetve cselekményszituációba, ezáltal determinálva szerelmük történetét. Az ehhez az alakszerephez kötődő történet, Dido és Aeneas szerelmének története elősegíti az intertextus értelmezését a túlvilági hatalmak beavatkozásának kontextusában. Azok a cselekményrészletek, melyek Marja Nyikolajevnát a varázslat révén a természetfeletti szférájához kötik, noha sokban hasonlítanak az *Aeneis*-ben olvasható szituációra, mégis egy lényeges ponton különböznek attól: a barlang helyett erdei „kunyhó”¹⁷⁴ szerepel. Az *erdőben álló ház*, ahová a hőst egy túlvilági hatalommal felruházott nő vezeti, lehetőséget ad az intertextus kibővített, mitopoétikai jellegű értelmezésére. Itt nemcsak arról van szó, hogy, amint Igor Szmirnov erre rámutat, „a megalkotott ábrázolása a megalkotandóban végeredményben archetipikus gondolati sémák ismétlődéséhez vezet”,¹⁷⁵ hanem arról is, hogy a *Tavaszi vizek*-ben Turgenyev az *Aeneis*-beli történetet oly módon idézi meg, hogy annak elbeszélésbeli transzformációja a szöveg jelentésterébe képes vonni az orosz néphagyományt, közelebbről a népmesékből ismert erdei házat. Vlagyimir Propp az általunk már korábban is idézett monográfiájában részletesen bemutatja az erdei ház szerepét a népmesei szűzsében, annak kapcsolatát a Baba Jagával, valamint funkcióját a mesehős eseménytörténetében.¹⁷⁶ Propp rámutat, hogy az erdei házikó két világ határán áll, benne a Baba Jaga a túlvilág határát őrzi;¹⁷⁷ a házba való bejutáshoz „a hősnek *neveket* kell ismernie”,¹⁷⁸ ily módon a kunyhóba való belépés egyúttal átlépést is jelent a holtak birodalmába. Ebben a megvilágításban vizsgálva a *Tavaszi vizek* erdőben játszódó epizódját, az alábbi következtetéseket vonhatjuk le: a varázserővel rendelkező, alvilági istenséghez hasonlító Polozova azáltal, hogy Szanyint Aeneasnak szólítja, próbára teszi a főhőst. A jelenet mitopoétikai alapú értelmezése szempontjából az, hogy Szanyin követi Marja Nyikolajevnát a kunyhóba,

¹⁷⁴ Ld. 925, vö.: „караулка” (szó szerint „őrház”, 147/39).

¹⁷⁵ Vö.: „отображение созданного в создаваемое сводится в конечном счете к повтору архетипических смысловых схем”, Szmirnov 1995: 44.

¹⁷⁶ Propp 2006: 49–78.

¹⁷⁷ Ld. uo. 56.

¹⁷⁸ Uo. 58.

megfelel a sikerrel teljesített próbatételnek, minthogy a hős rendelkezik azzal a tudással, melynek segítségével – Polozovát Didóként értve – beléphet a hősnő által létrehozott intertextuális cselekményszituációba. Ehhez hozzá kell tennünk azt is, hogy az erdő, szintén Polozova révén, túlvilági térrel azonosítódik: „Ó, itt a mennyország”.¹⁷⁹ Ily módon a megcsalás mint eseménytörténeti részlet átértelmeződik sikeres próbatétellé, a belépés az erdei házba pedig a túlvilágba való átlépéssé. Szükségesnek tűnik azonban, hogy mindezt ne csak a hős élettörténetének, hanem az elbeszélés narratív idejének fényében is értékeljük. Erre a disszertáció második fejezetében kerítünk sort.

Exkürzus

A Turgenyev-elbeszélés szereplőtípológiája: a *beteljesületlen szerelem* motívuma

A *Tavaszi vizek* szövege Szanyin mindkét szerelmi kapcsolatát tipikusként mutatja be, a Gemma-történetet általánosabban, a Polozova-kapcsolatot némileg szűkítve. Szanyin és Gemma szerelme az elbeszélésben mint az *első szerelem*¹⁸⁰ jelenik meg: „az első szerelem minden csodája beteljesedett rajtuk”,¹⁸¹ Polozova esetében pedig arról értesülünk, hogy *minden* férfira azonos hatással van, ennek cselekményes megjelenése a vasgyűrű, melyet „áldozatai”, az „elvarázsolt” férfiak, így Szanyin és Dönhof is hordanak. A tipizálás tehát kétféle: Gemma esetében egy általános érvényű eseményről van szó, amely mindenkit elér, Polozovával kapcsolatban viszont a hősnő a tipikus viselkedés elsődleges kiváltó oka. A szerelmi kapcsolat résztvevőinél a következőkben nemcsak a szerelmesekről fogunk beszélni, hanem minden olyan szereplőről, akik valamilyen szempontból köthetők a kapcsolathoz: például segítők, akadályozók, vetélytársak.

¹⁷⁹ Ld. 923, vö.: „О, да тут паи”, 145/30. (Az orosz „пай” szó jelentése „Paradicsom”, „Édenkert”).

¹⁸⁰ Turgenyev *Első szerelem* című elbeszélése is azt bizonyítja, hogy a téma ábrázolása kiemelkedő szerepet játszik az író életművében.

¹⁸¹ Ld. 875, vö.: „все чудеса первой любви совершались над ними” (87/1–2).

A Gemma-szerelme történetében első pillantásra felfedezhető a *szerelmi háromszög* kliséje, amelynek szereplői Szanyin, a szerelmes fiatalember, Klüber, a vőlegény, és Gemma, a fiatal szűz. Ez a szerelmi háromszög azonban a szűzsé kibontakozása során különféle – elsősorban intertextuális – módokon definiálódik és részleteződik. Az archaikus római komédia-beli beidézések, a Klytaimnéstra-történet, majd az *Aeneis*-hivatkozások tisztázása után most további intertextuális alakszerepekre figyelünk, és különösképpen arra, hogyan hozzák elő az alakszerepekhez tartozó intertextusok a *beteljesületlen szerelem* gondolatát.

Az elbeszélés elején Szanyin egyszerre két intertextuális szerepet játszik: magára veszi egyrészt a komédiabeli *dottore* alakjegyeit, mint Emilio meggyógyítója, másrészt viszont, mint egy élettelen szobor életre keltője, Ovidius *Metamorphoses*-ének Pygmalion-jával állítódik párhuzamba.¹⁸² A Pygmalion-történetnek jelen dolgozat keretei között egy aspektusát emeljük ki: a *Metamorphoses* szerint Pygmalion azért alkotja meg szobrát, a tökéletes nőt („amilyen szép nő a világra / nem születik sohasem”¹⁸³), mert az élő, valódi nőktől megundorodott („Pygmalion, látván, hogy ezek mily vétékenesen élnek, / elborzadt buja bűnűktől, mit az asszonyi szívnek / nyújt bővebben a természet”¹⁸⁴). Ha a *Tavaszi vizeket* eszerint értelmezzük, arra a következtetésre juthatunk, hogy Gemma, mint a fizikai értelemben életre keltett Emilio hasonmása, egy olyan műalkotás, melyet Szanyin hoz létre. Az alkotófolyamat ebben az esetben két síkon megy végbe. Egyrészt az elbeszélte történet szintjén, amikor is a főhős (értve ezalatt jelen esetben a fiatal Szanyint) a saját kompetenciaszintjén Gemmát műalkotás-ként (szoborként, képmásként, ikonként) azonosítja, másrészt a teljes elbeszélés szintjén, amely esetben Gemma az ötvenkét éves Szanyin visszaemlékezéseiben megformálódó irodalmi alak. A szerelmi történet résztvevőit illető tipizálás folyamán ennek a

¹⁸² A Pygmalion-téma megjelenését a *Tavaszi vizek*ben több helyütt részletesen értelmezi Kroó Katalin az Orpheus-alak kontextusában is, melyet egyben a narratológia kérdéskörébe is beilleszt, ld. Kroó 2004a, 2004b, 2005.

¹⁸³ Vö.: „qua femina nasci nulla potest” (X, 248–249).

¹⁸⁴ Vö.: „Quas quia Pygmalion aevum per crimen agentis / viderat, offensus vitiis, quae plurima menti / femineae natura dedit” (X, 243–245). Érdekes megjegyezni, hogy Ovidiusnál is *általában* a nőkről van szó (legalábbis az idézett sorokban, noha azok szigorúan véve az előző történetre vonatkoznak), tehát a tipizálás ténye maga is intertextuális megerősítést kap.

jelenségnek a lényege, hogy a hősnő az ideális nő képmásaként jelenik meg, és bizonyos konnotációk nyomán mint elérhetetlen, túlvilági alak áll előttünk.¹⁸⁵

Gemmát ugyanakkor úgy is láthatjuk, mint aki először egy Hoffmann-elbeszélés, *A tévedések* hősnőjével azonosítja magát, noha – a narrátor szavai szerint – nem ragaszkodik annak cselekményéhez. A lány által felállított értelmezési keret szerint a szabadításra váró fiatal nő örökre eltűnik az őt megszabadítani akaró fiatalember életéből, aki aztán egész életében nem tud szabadulni az emlékétől.¹⁸⁶ Gemma a saját illetékességi körében tehát nagyon pontosan előrejelzi az elbeszélt történet végkifejletét, eltekintve attól, hogy amint azt már kimutattuk, jelen esetben maga a szabadítás megtörténik. Mindeközben Szanyin alakján keresztül Puskin ***-hoz című versével épül ki szövegtől kapcsolati,¹⁸⁷ amely – első pillantásra – éppen a beteljesült szerelem kódját adja. Részletesebben megvizsgálva azonban a vers szövegét, egyéb párhuzamokra is fény derül, melyek révén a versszövegre úgy is tekinthetünk, mint ami kicsinyítő tükörként foglalja magába az egész elbeszélés történetét. A költemény kulcsszava („emlékszem” – „помню”) központi szerepet játszik a *Tavaszi vizek* kerettörténetében; az elbeszélés egyes cselekményrészletei is párhuzamba állíthatók a vers lírai szűzséjének elemeivel, ilyen elsősorban a hosszú idő elmúltával újra megjelenő képmás. Jelen kontextusban igen fontosnak tartjuk kiemelni azt is, hogy a Puskinnál megjelenő „szépség eszményi fénnyalakja” („гений чистой красоты”)¹⁸⁸ ugyanúgy valamiféle elvont, nem e világi szépségre utal, mint ahogy a *Tavaszi vizekben* is Gemma jellemzően a szépség (isteni) megtestesüléseként jelenik meg. Mindebből következik, hogy a puskin intertextus beidézése nem a beteljesült szerelem, hanem a visszaemlékezés révén megidézett alak művészi megjelenítésének kódjaként emelkedik be a turgenyevi elbeszélés szövegébe, hiszen Gemma újra-megjelenése (a fiókba zárt

¹⁸⁵ Ebbe beletartozik, hogy alakja kapcsolatba kerül a lovagregények, illetve a trubadúrköltészet hősnőivel. Ezt támasztja alá az a tény is, hogy Szanyin több esetben lovagként definiálódik. Így nevezi őt többek között Polozova a XXXVIII. fejezetben, de korábban, a XXII. fejezetben a doktor is „lovagi udvariasság”-ról beszél a párbaj résztvevőivel kapcsolatban. Ily módon Gemma valóban mint a női ideál megtestesítője, a trubadúrköltészet hagyományai alapján egyben elérhetetlenné, valamint a túlvilági, az isteni szféra megtestesítőjévé válik.

¹⁸⁶ E. T. A. Hoffmann *A tévedések* című elbeszélésének értelmezését a *Tavaszi vizekre* vonatkoztatva ld. pl. Kroó 2004a, Orosz 2004, Hetesi 1999a.

¹⁸⁷ Részletes elemzést és argumentációt ld. Kroó 2004a: 117–120.

¹⁸⁸ Ld. Puskin 1978: 213, ill. uő 1963: 267.

gránátkereszt megtalálása ugyanis ekként értelmezhető) hozza el Szanyin számára az „ihletet” („вдохновение”), a hosszú bűnhődés utáni megszabadulást.

A párbaj előtt Szanyin újabb intertextuális szerepeket oszt ki: Gemmától való elválását Lenszkij és Olga búcsújához hasonlítja.¹⁸⁹ Ezáltal egyrészt – tévesen – előre jelzi a párbaj végkifejletét, másrészt viszont – helyesen – a tragikus végű szerelem kódját idézi be. A narrátor értelmezésének a síkján, a párbajjelenet során viszont már nem egyértelmű a hozzárendelés: az Anyeginből idézett mondat („állnak pisztollyal kétfelől”¹⁹⁰) alapján Szanyin megfeleltethető Anyeginnek és Lenszkijnek, miáltal Gemma sem csak Olgával állítódik párhuzamba, hanem Tatjánával is. A párbaj eredményét ezek szerint tehát a narrátor is tévesen jelzi előre, de az elbeszélte történet végkifejletét illetően a megjelenített alakpárhuzamok pontos információval szolgálnak. Ha Szanyint Anyeginhez, Gemmát pedig Tatjánához rendeljük, több cselekményes részlet is azonosságot mutat. Ily módon tehát – sablonosan fogalmazva – kijelenthetjük, hogy az *Anyegin* beidézése is egyfajta előrejelző funkcióval rendelkezik: illeszkedve azon jelzések sorába, melyek a Gemma-történet végkimenetelére utalnak, azokkal egy irányba mutat, részét képezve ezáltal egy olyan rendszernek, amely az intertextuális hálózat szintjén kódolja a beteljesületlen szerelmet.

Összegzésként elmondhatjuk, hogy a *Tavaszi vizekben* jelen lévő tipizálási folyamatok, csakúgy, mint az intertextuális alakpárhuzamok, nem egyértelműek, értve ezalatt azt, hogy az egyes hősök egyszerre több szempontból is tipizálódnak, és ezáltal több típusba is sorolódnak. Noha az egyes típusok önmagukban a legtöbb esetben adekvátnak tűnnek, kölcsönhatásaik alapján egy sajátos struktúrát hoznak létre. Ennek elemei – és így maga a struktúra is – láthatóan már egy irányba mutatnak. Ez az irány a cselekmény szintjén Szanyin két szerelmének tragikus (boldogtalan) végét jelzi, míg a teljesen kibontott szöveg nézőpontjából magának a szövegalkotás folyamatának a kódját adja.

¹⁸⁹ Az Anyegin-intertextus bővebb kifejtésével jelen interpretáció keretei között nem foglalkozom, mindössze néhány szembetűnő jelenségre igyekszem felhívni a figyelmet.

¹⁹⁰ Ld. 854. vö.: „каждый взял свой пистолет” (62/25).

Második fejezet

Narrációs módozatok az intertextualitás tükrében

I.

Narráció és kerettörténet

Az itt következő fejezet tárgyát az elbeszélés poétikájának egy sajátos aspektusa, az intertextualitás és a narráció művészi összefüggéseinek a kérdése képezi. Elsőként a *Tavaszi vizek* kerettörténetének jellemzőihez térünk vissza, tovább tanulmányozva az értekezés első fejezetében csupán érintőlegesen, az *inclusa*-történet megformálódási folyamatának kontextusában említett elbeszélésszituációt, melyet a szöveg születésének a folyamatával hoztunk összefüggésbe. A narratív szöveg megszületését a múltnak az emlékezet fogságából való kiszabadításaként értettük, összhangot feltételezve a belső, ábrázolt szabadulástörténetek és a Turgenyev-elbeszélés poétikai önreflexiója között, melynek keretében a műalkotás saját születésének folyamatáról és szövegiségének jellemzőiről beszél. Ebben a gondolatkörben merült fel Aeneas elbeszélése is, tehát láthattuk, hogy a narráció és a szöveg születésének a problémája valóban intertextuális kérdéskör is egyben. Mindezek alapján mondható, hogy az értekezés e második fejezetben tárgyalt problémák is illeszkednek a disszertáció címével jelzett fő témába: azt vizsgáljuk ugyanis, milyen formában íródhat új (a *Tavaszi vizek* megformálódásával) az antik örökség. Ha igaz az, amit korábban állítottunk, hogy az emlékezés aktusa – mely vonatkozik a cselekményre és a szövegre magára – egyszerre válik a *szabadítás* és a *szövegalkotás* cselekményes szignáljává, ez esetben a kerettörténetben megjelenített emlékezés egyben a szövegalkotásról mint kulturális folyamatról is hírt ad.

A *Tavaszi vizek* kerettörténete nem kezelhető minden szempontból egységes egészként. Míg ugyanis a bevezető rész jól láthatóan elkülönül az elbeszélés „főszövegétől”, azaz Szanyin két szerelmének történetétől, addig a befejezés esetében a cselekményidőben érzékelhető távolság az olvasó úgyszólván egyetlen támpontja, sőt az eseménytörténeti múltban lezárult históriának mintegy közvetlen folytatása a harminc évvel később lejátszódó néhány epizód az elbeszélés végén, hiszen a fejezetek számozása is folyamatos, és az elbeszélő hang változása sem igazán szembetűnő. Mindemellett a szöveg természetesen megjelöli Szanyin visszaemlékezésének végpontját a XLIII. fejezetben: „Ezekre gondolt vissza Dmitrij Szanyin”,¹⁹¹ ám ez a narrátori közbevetés nem jelent egyúttal időbeli ugrást is, mivel az idézett mondat után továbbra is a múltra vonatkozó emlékek képezik az elbeszélés tárgyát. A cselekményidőben végrehajtott ugrás csak néhány oldallal később következik be, amikor – ahogy egy másik hasonló előfordulásról az első fejezetben már beszéltünk – lénia jelöli a hiátust, illetve a hirtelen váltást. Mindezek alapján megállapítható, hogy a visszatérés az elbeszélt múltbeli történetből a kerettörténetbe folyamatosan megy végbe, mégpedig oly módon, hogy egy rövid ideig éppen ez az átmenet tartja fenn azt az ambivalenciát, mely az elbeszélés narrációs gyakorlatára mindvégig jellemző. Kiindulópontunk a bevezető rész értelmezése lesz, a keret lezáró részére a későbbiekben térünk majd vissza.

Szanyin, mikor hazaérkezik, eltelve az élet iránti undorral,¹⁹² gondolkodni kezd az élet értelmetlenségén, és rátör a félelem: a félelem a haláltól, a rá leselkedő mindenféle bajtól, betegségtől, szerencsétlenségtől. A mozgást implikáló kezdeti képek: „örökös áramlás” („вечное переливание”), „hamuórlés” („толчение воды”) statikussá alakulnak: „zavartalanul simának, mozdulatlanoknak és a legsötétebb mélységig átlátszóknak látta”. A mozdulatlanság és az átláthatóság („прозрачный”) mindazonáltal váratlan eseményekkel kerülnek kapcsolatba, mint a szörnyek felbukkanása a mélyből („kiválik az egyik szörnyeteg a sötétségből”¹⁹³), majd a csónak megingása („felborul a

¹⁹¹ Ld. 926, vö.: „Вот что припомнил Дмитрий Саннин” (148/29).

¹⁹² Ld.: „soha még ilyen ellenállhatatlan erővel nem szállta meg és nem fojtogatta az a „taedium vitae”, az az életundor, melyet már a rómaiak emlegettek” (811), vö.: „никогда еще то «taedium vitae», о котором говорили уже римляне, то «отвращение к жизни» – с такой неотразимой силой не овладевало им, не душило его” (7/16–19).

¹⁹³ Ld. 812, vö.: „одно из чудищ выделяется из мрака” (8/27).

szörny meglökte csónak”¹⁹⁴); ezzel együtt ezek az események is előreláthatónak tűnnek, egyedül bekövetkezésük időpontja nem jósolható meg: „De jön majd a végzetes nap – és felborítja a csónakot”.¹⁹⁵ Ekkor Szanyin – mintegy ellentétes mozgásban a saját gondolataival¹⁹⁶ – megmozdul: fejét csóválja, feláll a székből, és az íróasztal-fiókban kezd keresgélni, látszólag céltalanul. Ennek eredményeképpen, megint csak váratlanul, előreláthatatlanul, kezébe akad az a kereszt, amelyet valaha Gemmától kapott, és amely elindítja a visszaemlékezés folyamatát.

A fenti cselekményvázlat intertextuális meghatározottsága – Turgenyev poétikájára jellemző módon – többsikú. A „taedium vitae” kifejezés, összekapcsolódva a rómaiak megemlékezésével, felveti az antik irodalmi szöveghelyek referálásának kérdését, miközben a „taedium” szó különböző, konkrét és átvitt jelentései révén („undor”, „rosszullét”, de emellett „undorító teremtmény”, „szörny”, „visszataszító rovar” is) az aktuális létállapotot összeköti az elbeszélő által Szanyinnak tulajdonított általános életfelfogással is (lásd: az élet tengerén hajózó csónakot fenyegető szörnyek). Tekintettel arra, hogy a *Tavaszi vizek* a múltbeli elbeszélt történetben intertextuális referenciaként beidézi Vergilius *Aeneis*-ét, és arra, hogy a bevezetés kifejezetten a római kulturális hagyományra irányítja a befogadó figyelmét, megalapozottnak tűnik a keret szövegközi meghatározottságát is az *Aeneis* figyelembevételével értelmezni, és ennek nyomán a történetmondás körülményeire vonatkozó megfeleltetéseket számba venni.

Abból kiindulva, hogy a történetmondás a *Tavaszi vizek*-ben egyértelműen Szanyin visszaemlékezéseihez kötődik, visszatérünk az *Aeneis* azon szöveghelyeihez, amelyek Aeneas elbeszélését tartalmazzák. A párhuzam annak a részletnek az alapján állítható fel, amelyben egy korábbi történet jele indítja el a visszaemlékezés folyamatát, és ennek eredményeképpen létrejön maga az elbeszélt történet. Aeneas ugyanis, mikor partra száll Karthagóban, egyszer csak (véletlenül) a Iuno-templomban találja magát, melyet a trójai háború jelenetei díszítenek.¹⁹⁷ A narrátor külön hangsúlyoz

¹⁹⁴ Uo., vö.: „и перевернется подпертая им лодка” (8/29–30).

¹⁹⁵ Uo., vö.: „Но день урочный придет – и перевернет оно лодку” (8/32–33).

¹⁹⁶ Hiszen míg Szanyin egy helyben ült a fotelben, gondolatai mindvégig különféle mozgásokat jelenítettek meg, mint az életkorok elhaladása, a víz folyása, a szörnyalak felbukkanása, a csónak megingása. Amint a gondolataiban megjelenő csónak megnyugszik, ő maga kezd mozogni, először csak fizikai értelemben, majd pedig az emlékezés szellemi munkája révén.

¹⁹⁷ Ld. I, 441–493. Lényeges elemnek látszik a „miratur” („csodálkozik”) szó gyakori ismétlése, vö. a *Tavaszi vizek*-ben „недоумение” (9/12), a magyar fordításban „bizonytalanlankodva” szerepel (812).

minden felismert személyt és helyet, és azt is, hogy Aeneas, amint meglátta („videbat”) a képeket, felismerte őket („agnoscit”), majd az ismert („agnovit”, perf. log. értelemben, azaz nemcsak „ráismert”, hanem „tudja” is) eseményekből történetet hozott létre („orsus”, II, 2, illetve „renarrabat”, III, 717). Azaz a történet jele (a kép) elindítja az emlékezés („agnoscere”) folyamatát, az emlékek felidőzéséből megszületik a beszéd („ordiri”), és végül az elbeszélés (sőt rekonstruált történet: „renarrare”). Kiemelendő, hogy az egész folyamatot egy vizuális jel indítja el, tehát Aeneas munkája többérté: a látványt összhangba kell hoznia saját emlékképeivel (amit az tesz nehezzé, hogy a sajátjától eltérő nézőpontú ábrázolásról van szó); az idegen szemszögből strukturált jelrendszer (falfestmények) alapján kell megalkotnia saját rendszerét; ezzel párhuzamosan a képi jeleket verbálissá (az ikonikusát szimbolikussá¹⁹⁸) kell fordítania, míg végül létrejön a két éneken át tartó első személyű elbeszélés Trója pusztulásáról és az azt követő viszontagságokról. Szanyin esetében ez a folyamat a következőképpen rekonstruálható. A főhős az íróasztalfiók tartalmát nézegetve, minden előzetes szándék nélkül ráakad egy régi történet szintén ikonikus jelére, egy művészen megformált tárgyra, a Gemmától kapott gránátkeresztre. A kereszt által elindított emlékezési folyamat ebben az esetben is jelrendszerek közötti fordítást és struktúraalkotást feltételez,¹⁹⁹ annyival bonyolultabb formában, hogy ez a jel, szemben a Iuno-templom festményeivel,²⁰⁰ nem alkot narratívát, hanem önmagába sűrítve tartalmazza az egész történetet, mint ahogy Szanyin reakciói is Aeneas cselekedeteinek sűrített felidézéseként értelmezhetők, oly módon azonban, hogy minden lényeges elem megtalálható: a csodálkozás, a zavartság, végül pedig a visszaemlékezés: „Pár pillanatilag bizonytalankodva nézte ezt a kis keresztet – majd egyszerre halkan felkiáltott... Sajnálkozást is, örömet is fejezett ki az arca. Ilyen szokott lenni annak az arckifejezése, aki *hirtelen* olyan emberrel találkozik, akit régóta elvesztett szeme elől”; „ez jutott eszébe”.²⁰¹

¹⁹⁸ Ld. Orosz 2003. 145–149.

¹⁹⁹ A kereszt megtalálásának többféle motivikus értelmezése is lehetséges, ezek közül a szabadtárs kérdésének tárgyalását ld. jelen értekezés első fejezetében; a találkozás motívumának részletes bemutatását ld. Trombitás 2004: 34–56.

²⁰⁰ A Iuno-templomról ld. Putnam 1998, valamint Tamás 2005. Az *Aeneis*-ben előforduló ekphrasisek értelmezési lehetőségeiről a kritikátörténet tükrében ld. Ferenczi 2010: 57–70.

²⁰¹ Ld. 812. Az orosz szövegben itt is „visszaemlékezés” szerepel: „вот что он вспомнил” (9/25, 29).

Feltárható azonban, még mindig az *Aeneis*-intertextus keretei között maradvá, egy nem kevésbé fontos referencia-kapcsolat, mégpedig az alvilágjárás.²⁰² Az *Aeneis* VI. énekében olvashatjuk Aeneas alvilágjárásának leírását. Ahhoz, hogy a hős eljuthasson a holtak birodalmába, először is bizonyos próbákat kell kiállnia, melyek teljesítése jelzi, hogy méltó arra a megtiszteltetésre, amely csak keveseknek adatik meg: visszatérhet az alvilágból.²⁰³ Aeneasnak egy aranyágot kell megtalálnia egy ligetben, melyet csak az találhat meg és az szakíthat le, akit az a *fatum* szerint megillet.²⁰⁴ Az ág megtalálása (a próba teljesítése) ezek szerint nem a hős szándékaitól, hanem egyedül a sors által neki rendelt szereptől függ.²⁰⁵

Ezen a ponton érdemes felidézni újfent azt a tényt, hogy Szanyin szintén hasonló tárgyak (különböző emlékek) között találja meg azt a dolgot, amely az egész emlékezőfolyamatot elindítja. A párhuzamot tehát egyrészt a hőstől független esemény, másrészt a hasonlóak között a különleges megtalálása jelenti. Figyelembe véve mindezeket túl azt is, hogy Szanyin cselekedetei az elbeszélt történetben erőteljesen determináltak tűnnek, arra a következtetésre juthatunk, hogy a különleges tárgy „véletlenszerű” megtalálása a hős kiválasztottságának egyfajta jele. Ez Aeneas esetében explicit módon kimondatik, az intertextuális jelentésképzés révén pedig Szanyinra is vonatkozik. Az alvilágjárás és a művészien megformált szöveg létrehozásának kapcsolata is megjelenik az *Aeneis*ben, igaz csak röviden, mikor azokról a halandókról van szó, akik már korábban megtehették ezt az utat (Orpheus). Ezt a tényt összekapcsolva azzal, hogy maga Aeneas már létrehozta a saját műalkotását (a II–III. énekben olvasható történetet), tovább lehet értelmezni a kiválasztottság fogalmát is. E kiválasztottság ezek szerint egyszerre történik a sors által és a létrehozott műalkotás révén. Szanyin esetében a kettős intertextuális referencia kapcsolja össze ezt a két szempontot, melyből levonhatjuk azt a következtetést, hogy a turgenyevi hős sors általi kiválasztottsága a művészi szöveg létrehozására irányul.

²⁰² Az alvilágjárás értelmezhetőségéről az *Aeneis*ben a hagyományos kritika nézőpontjából ld. Norden kommentárját (Norden 1916), illetve újabban Vince 2005.

²⁰³ Ld.: „Amde kijönni megint az Avernusból, fel a fénnyre, / Ez fáradságos feladat!” , vö.: „sed revocare gradum superasque evadere ad auras / hoc opus, hic labor est” (VI, 128–129).

²⁰⁴ Ld.: „Hogyha te vagy, kit a végzet választott, mi se könnyebb: / Törzse elengedi”, vö.: „ipse volens facilisque sequetur / si te fata vocant” (VI, 146–147).

²⁰⁵ Az aranyág leszakításának leírásában található ellentmondásos részletek legújabb értelmezését ld. Ferenczi 2010: 53–57.

Az alvilágjárás bemutatása a továbbiakban is kínál olyan megfeleléseket, melyek segíthetnek a *Tavaszi vizek* jelentésstruktúrájának feltárásában. Aeneas, mikor a próbák teljesítése után eljut a holtak birodalmába, előbb különféle szörnyűséges figurákkal találja szembe magát: itt van minden, ami csak embert sújthat, gyász, betegség, félelem, éhség, feledés stb.²⁰⁶ Továbbmenve megpillantja a holtak tömegét, mely korosztályok szerint csoportosul – külön a csecsemők, az ifjak, az öregek.²⁰⁷ Átkelve az alvilági folyamon, rögtön azok az asszonyok kerülnek a szeme elé, akik szerelmi bánat miatt lettek öngyilkosok, mint Phaedra vagy Pasiphae,²⁰⁸ és köztük rátalál Dido árnyára²⁰⁹ is, aki rá sem néz, hanem szótlanul visszamegy férjéhez, Sychaeushoz. Lényegesnek tűnik, hogy Dido szinte váratlanul tűnik fel a jól ismert árnyak bolyongó tömegében, a találkozásban tehát bizonyos fokig a véletlen is szerepet játszik. Aeneas az alvilági út során különféle képmásokkal („imago”) találkozik, melyek jelentős része ismerősnek tűnik számára: vagy személyes emlékei, vagy pedig a mediterráneum közös kulturális emlékezete révén. Így ismeri fel nemcsak a trójai háború (görög és trójai) hőseit, hanem a fentebb említett mitológiai szereplőket is. Szanyin, Aeneashoz hasonlóan különböző életkorokat végigszemlélve és maga mögött hagyva, félelmetes szörnyeket megkerülve²¹⁰ találkozik egykori szerelme *jelével*, a kereszttel. A Gemmától kapott kereszt megtalálása így újabb intertextuális kontextusba kerül, ezúttal Dido előtűnése az árnyak közül képezi a párhuzam alapját. A korábbi személyes emlékek közötti látszólag céltalan keresgélés Szanyin esetében, illetve a kulturális emlékezet révén ismerős árnyképek közötti haladás Aeneas útján váratlan eredményhez vezet: előtűnik egy korábbi szerelmi történet jele (kereszt, illetve árnykép), amely megindítja az emlékezés folyamatát.

Összegzésül kijelenthetjük, hogy a cselekményvilágban feltárható szövegeközi hálózat, mely a *Tavaszi vizek* és az *Aeneis* között kiépül, a történetmondás módozatára vonatkozóan is meghatározó fontosságú. Szerepet játszik abban a folyamatban, mely

²⁰⁶ Ld. VI, 274–280.

²⁰⁷ Ld. VI, 305–307.

²⁰⁸ Ld. VI, 444–449.

²⁰⁹ Figyelemre méltó, hogy tehát nem magára a hősnőre, hanem csak a jelére!

²¹⁰ A tenger mélyéről felbukkanó szörnyek szintén a halál birodalmának képviselőiként értelmezhetők, vö. V. N. Toporov álláspontját a tengerfenékről mint a halál és a szörnyűség képéről, ld. Toporov 1995: 589–592.

problémává avatja a narrátor személyét, előtérbe helyezi a főhős és az elbeszélő korántsem egyértelmű viszonyát mind az illetékességi szintek elhatárolhatóságának, mind pedig a szövegalkotás folyamatának és szakaszai meghatározásának a tekintetében. Turgenyev bemutatott eljárása, amely révén az egyetlen cselekményszituációhoz, a csábításhoz kötött utalás²¹¹ érvényességét kiterjeszti a szövegalkotási és narrációs módozatok jelentéstartományára is, arra sarkall bennünket, hogy más pre-textusokkal kapcsolatban is tekintettel legyünk az intertextuális jelentésképzés ezen aspektusára.

II.

(Ön)életrajz – a kerettörténetben és azon túl

A kerettörténet interpretációja a narráció és az intertextualitás összefüggéseinek fényében nem zárható le egyedül az *Aeneis* mint előszöveg értelmezésével. Kiindulásként érdemes figyelembe venni még egy lényeges pontot a *Tavaszi vizek* bevezető részében, ez pedig a narrátor utolsó néhány szava, melyben bemutatja az elbeszélés hősét, Szanyint. Ez a részlet, összevetve a múltbeli történetben szereplő megjegyzéssel Goethére, valamint a főhősre vonatkozó fontos információkkal (utazás idegen tájakon), újabb szövegközi referenciát kínál, mégpedig az életrajz, illetve a vándorregény műfaji konvencióit. Az, hogy Szanyin lesz az elbeszélésre kerülő történet főhőse, világosan kiderül a bevezető részből, és külön is hangsúlyossá válik azáltal, ahogyan a narrátor bemutatja a szereplőt. A *vándorlás*, illetve az *utazás* motívuma Goethe művészetének a műveltség kontextusában történő megidézésével együtt a *Wilhelm Meister tanuló-éveit* emeli be az értelmezés körébe, ezen keresztül a koraromatika korának egy meghatározott epikus hagyományához kapcsolódik. A szövegközi kapcsolat jelenlétet

²¹¹ Ld.: „Марья Николаевна а цserjék között átléptette lovát, leugrott róla – s hirtelen a kunyhó bejáratánál találva magát, hátrafordult s ennyit sügött Szanyinnak: Aeneas?” (925), vö.: „Марья Николаевна заставила лошадь продрагаться сквозь кусты, прыгнула с нее – и, очутившись вдруг у входа караулки, обернулась к Санину и шепнула: «Эней?»” (147/41–148/3).

cselekményes párhuzamok is alátámasztják. Ilyen egyrészt Wilhelm és a színjátszás kapcsolata, az egyes szám első személyű elbeszélések, melyek a főhős múltjára vonatkoznak, és jelentős részét képezik a regény I. könyvének, illetve az a tény, hogy a *Wilhelm Meister*ben központi helyet foglal el Shakespeare *Hamlet*jének (újra-)értelmezése.²¹² Másrészt ide sorolható a színházi élet és a kereskedőlet előnyeiről és hátrányairól folytatott vita, valamint az első szerelem leírása, mely Goethe művében többször is visszatér, és szinte szó szerinti egyezéseket mutat a *Tavaszi vizek* azonos témájú szöveghelyével: „Boldog ifjúság! Boldog ideje az első szerelmi vágnak!”,²¹³ illetve „az első szerelem minden csodája beteljesedett rajtuk”. A műfaji konvenció beidézése pedig szorosan összefügg az elvárható narrátori szereppel is, hiszen amennyiben a narrátor biográfusként lép fel, mindenképpen a kívülállás és a hitelesség látszatát kelti.

Nem hagyható azonban figyelmen kívül, hogy az életrajzi konvenciók megidézése és az *Aeneis*re utaló intertextuális szignálok nincsenek egymással tökéletes összhangban. Ennek egyik jele a *Tavaszi vizek*ben az a kétszer is megismételt narrátori mondat, amely hangsúlyozza, hogy az elbeszélte történet Szanyin visszaemlékezése, amely ily módon nem annyira objektív biográfiát, mint inkább szubjektív autobiográfiát feltételezne, megbonyolódva azzal, hogy a hős belső beszédeként értékelhető visszaemlékezést mégiscsak egy kívülálló elbeszélő alakítja verbális struktúrává. Ehhez járul az a tény, hogy az *Aeneis*-intertextus beidőzésének módja nem zárja ki egyik elbeszélői formát sem: ha az I. éneket tekintjük referált szövegnek, inkább a szubjektív én-formát várnánk, ha a VI. éneket, akkor kívülálló, mindentudó, távolságtartó elbeszélőre számítanánk. Szilárd meggyőződésünk, és ennek bizonyítására törekszünk a következőkben, hogy az itt ambivalensen meghatározott narrátori pozíció ad lehetőséget az elbeszélte történet során arra, hogy intertextuális értelmezési keretbe

²¹² A *Hamletről* mint intertextusról ld. M. Sándorfi 2004.

²¹³ Ld. Goethe 1983: 60. vö.: „Glückliche Jugend! Glückliche Zeiten des ersten Liebesbedürfnisses!”, uő 1998: 45. Említésre méltónak látszik az a tény, hogy a Goethénél az első szerelem kontextusában megjelenő, az „ifjúság”-hoz „boldog idők” rárimeltethető a *Tavaszi vizek* mottójára, ld.: „Ifjú, boldog évek, drága szép napok” (811), vö.: „Веселые годы, счастливые дни” (7/2–3). A mottó és a német irodalom kapcsolatát a befogadói tudat szintjén jól illusztrálja Thomas Mann Theodor Stormról írott tanulmánya is, melyben a német lírikus költészetét éppen a *Tavaszi vizek* mottójával írja le, ld. erről a kritikai kiadás kommentárját, vö. Turgenyev 1966: 474. Thomas Mann és Turgenyev kapcsolatáról ld. még Gerigk 1995, Theodor Storm *Immensee* című elbeszélésének hatásáról Turgenyevre a *Tavaszi vizek* kapcsán ld. Pumpjanskij 2000c: 437–438.

helyezzük magát a történetmondást is, mégpedig oly módon, hogy minden egyes referencia-szituáció esetében különös figyelmet fordítunk a genette-i értelemben vett fokalizációra,²¹⁴ azaz a narrátornak az elbeszélrt történethez, illetve annak hőseizhez való viszonyára.

A fentiekből kitűnik, hogy az életrajzi szignálok megjelenése szorosan össze- függ a narráció egészének a problémakörével, hiszen az életrajz, a biográfia (csakúgy mint az autobiográfia) egy sajátos elbeszélői attitűdöt feltételez.²¹⁵ Ebből következik, hogy az (auto)biografikus narrációs technikák jelenlétének vizsgálata nem oldható meg a kerettörténet határain belül. További vizsgálatokra van tehát szükség a (kerethez képest) múltbeli cselekmény elbeszélését tekintve.

A *Tavaszi vizek*nek a Gemma-szerelmet bemutató részletét olvasva feltűnő az életrajzi elemek gyakorisága. Viszonylag részletes képet kapunk a főhős, Szanyin életéről, de ugyanúgy megismerjük a Roselli család, Pantaleone, sőt részben Klüber történetét is. Említésre méltó, hogy a bemutatás, az életrajzi részletek közlése nem egyszerre történik, sem Szanyin, sem a Roselli család tagjai esetében. A történet különböző pontjain, látszólag rendszertelenül jutunk biográfiai információkhoz, így például Szanyinról először azt tudjuk meg, hogy utazgat, és csak jóval később azt, hogy ki is ő valójában. Hasonlóképpen több részletre bontva mutatja be a szöveg a Roselli családot, illetve Pantaleonét, kitérve mind az egyes személyek történeteire, mind az egész család múltjára.

Az I. fejezetben a narráció egyszerre idézi fel az életrajz és a *Bildungsroman* műfaji sajátosságait, mikor egyrészt bemutatja Szanyint, kitér családi és anyagi körülményeire, utazásának okára, másrészt pedig kiemelve az *utazás* motívumát, azt különböző tájak és műalkotások megismerésével köti össze, megidézve egyúttal Goethe prózáját is. Megemlítendő, hogy a *Bildungsroman*²¹⁶ egyfajta ironikus-parodisztikus műfaji megidézése érhető tetten a *Tavaszi vizek*ben. Mikor ugyanis a narrátor Szanyin

²¹⁴ Ld. Genette 1972: 206–211, ill. uő 1983: 48–52.

²¹⁵ Az önéletrajz műfajáról, a kutatás során felmerülő elméleti kérdésekről, valamint a műfaj meghatározásának a befogadói attitűddel való kapcsolatáról ld. többek között Lejeune 1996: 13–46, Mekis 2002: 5–44.

²¹⁶ A *Bildungsroman*ról kimerítő műfaj történeti áttekintést ad Jürgen Jacobs monográfiája, ld. Jacobs 1972. A terminus és a kutatás történetét Fritz Martini foglalja össze, ld. Martin 1988. A „Bildung” mint „műveltség” megjelenéséről nyelvi szinten („Bildungssprache” – művelt nyelvhasználat) Turgenyev több elbeszélésében (szintén a német irodalom kontextusában) ld. Pumpjanskij 2000c: 439–440.

utazásáról beszél, minden esetben kiemeli, hogy a különböző kulturális tárgyak, legyenek azok képzőművészeti vagy irodalmi alkotások, milyen kevésbé ragadták meg a figyelmét: „Elment s megnézte Dannecker Ariadnéját – nem túlságosan tetszett neki –, meglátogatta Goethe házát, akinek a művei közül különben csak a *Werther*-t olvasta – a azt is francia fordításban”,²¹⁷ így az *utazás* motívuma és a Goethe-intertextus által megidézett műfaji konvenció ironikus módon jelenik meg a turgenyevi szövegben, mely mintegy „Bildung nélküli *Bildungsrománként*” indul. Az útirajz elemei a következőkben is azonosíthatók, mikor Szanyin turistaként ábrázolódik, és mindeközben a narráció fenntartja a komikus-ironikus elbeszélő módot is: „unatkozott, ahogy illik is egy rendes utazóhoz”.²¹⁸

Az elbeszélés során a továbbiakban is rendszeresen feltűnnek különböző biografikus elemek, melyek több szempontból is hasonlítanak egymásra. Az egyes hősök megjelenésekor minden alkalommal megkapjuk külsejük, öltözkük leírását, melyet a későbbiekben élettörténetük rövidebb-hosszabb bemutatása követ. Így például a II. fejezetben „színre lép” a teljes Roselli család, amelynek tagjairól megjelenésük sorrendjében rövid leírást kapunk. Megjegyzendő, hogy Gemmát kétszer is bemutatja a szöveg, először a II. fejezetben, a külső elbeszélő nézőpontjából, másodszor a III. fejezet elején, Szanyin szemszögéből, aki rögtön műalkotáshoz hasonlítja a lányt: „mint Allori Juditjáé a Palazzo Pittiben”.²¹⁹ A továbbiakban jellemző módon minden szereplő élettörténetét az adott hős nézőpontjából ismerhetjük meg: Frau Lenore, majd később Emilio előadja a Roselli család történetét, Pantaleone elmeséli, milyen neves énekes volt korábban, Szanyin pedig bemutatkozik a családnak. Ebből a szempontból egyedül Klüber tekinthető kivételnek, akit a narrátor elbeszélése révén ismerhetünk meg. Ő egyúttal az első olyan szereplő, akiről mintha mást és többet tudna a narrátor, mint Szanyin, tekintettel arra, hogy az olvasó mindaddig csak olyan eseményekről kapott tájékoztatást, melyek megtörténtek Szanyin is jelen volt. A fentiek alapján megállapítható, hogy a szereplők külsejének részletes bemutatása (elsősorban a főhős nézőpontjából), élettörténetük felidézése oly módon, ahogyan azt ők maguk beszélnek

²¹⁷ Ld. 813, vö.: „Зашел посмотреть Даннекеру Ариадну, которая ему понравилась мало, посетил дом Гете, из сочинений которого он, впрочем, прочел одного «Вертера» – и то во французском переводе” (10/13–17).

²¹⁸ Ld. uo., vö.: „посматривал, как следует добропорядочному путешественнику” (10/17–18).

²¹⁹ Ld. 816, vö.: „как у Аллориевой Юдифи в Палаццо-Питти” (13/26).

el, és ahogyan arra Szanyin visszaemlékszik, mindenképpen lényeges elemei a narráció általunk feltételezett ambivalenciájának. Egyrészt ugyanis az élettörténetek elbeszélésének módja a hitelesség látszatát kelti, referenciaként egy, a valós világra sok szempontból hasonlító lehetséges világot jelöl meg, ezzel erősítve a hiteles biográfusként fellépő elbeszélő képzetét,²²⁰ másrészt viszont tekintettel kell lennünk arra is, hogy végső soron minden történetet Szanyin visszaemlékezésének keretei között ismerünk meg, tehát az emlékeket strukturáló, mindentudónak látszó narrátor mégsem lehet mindentudó, nem lehet hiteles tanú, hiteles közvetítő, ez a tény pedig az autobiografikus szubjektivitáshoz viszi közelebb az elbeszélést.

Anasztaszija Coneva az *Egy vadász feljegyzéseivel* kapcsolatban foglalkozik az első, illetve a harmadik személyű elbeszélés kérdésével Turgenyev prózájában.²²¹ A kutató álláspontja szerint, mely bizonyos tekintetben ellentmond a fentebb kifejtett elképzelésünknek, „az első személy Turgenyevnél nagyobb meggyőzőerővel és hitelességgel bír”,²²² és az elemzett ciklusban „a narrátor jellemző maszkjának hiánya maximálisan közel hozza egymáshoz az első személyt és a tényleges szerzőt”.²²³ Coneva tanulmánya értelmezésünkben a hitelesség problémáját egyrészt az olvasóval való kontaktus közvetlen voltában,²²⁴ másrészt az „író önteltávolításának hiányában”²²⁵ ragadja meg, mely utóbbinak következménye az, hogy „az elbeszélő alakjának minden oldala egybevág magának Turgenyevnek az életrajzi, jellemző vonásaival”.²²⁶ A kutató tehát nem az elbeszélt történetnek, hanem az elbeszélő személyének az oldaláról közelíti meg az adott problémát, amiből az is következik, hogy eddigi elemzésünk az első, illetve harmadik személyű elbeszélésnek és az elbeszélt történet hitelességének a viszonyáról nem ellentmond Coneva megállapításainak, hanem, más oldalról vizsgálva ugyanazt a narratív poétikai eljárást, kiegészíti azokat.

²²⁰ Az önéletrajz, illetve az életrajz által szolgáltatott információk igazságáról, igazolhatóságáról, ill. pontosságáról ld. Lejeune 1996: 36–37.

²²¹ Coneva 1994.

²²² Vö.: „1-е лицо у Тургенева создает больше убедительности и доверительности”, uo. 222.

²²³ Vö.: „отсутствие характерной маски рассказчика максимально сближает первое лицо с собственно автором”, uo. 223.

²²⁴ Uo. passim, pl. 222, 223.

²²⁵ Vö.: „нет приказов самоустранения писателя”, uo. 223.

²²⁶ Vö.: „все стороны характера рассказчика совпадают с биографическими, характерологическими чертами самого Тургенева”, uo.

Visszatérve a *Bildungsroman* megidézésének problémájához, ki kell emelnünk, hogy noha Szanyin nem tűnik különösebben műveltnek, mégis Gemmát minden esetben klasszikus műalkotásként látja, jártas az orosz kultúrában, ismeri valamelyest a német kora romantika alkotásait (Weber *Bűvös vadásza*, Hoffmann *A tévedések* című elbeszélése, Ludwig Uhland költeményei), és meglehetősen jól beszél idegen nyelveken is. Mindeközben azonban kiderül, hogy minden ismerete viszonylagos: a képzőművészeti párhuzamok nem bizonyulnak megfelelőnek egy élő személy leírására, idegen nyelvi tudásával kapcsolatosan ironikusan jegyzi meg a narrátor, hogy hosszú itáliai tartózkodása ellenére sem sikerült két-három mondatnál többet elsajátítania: „Ez a mondas meg a »Lasciate ogni speranza« volt a fiatal utazó egész olasz költői felszerelése”,²²⁷ és a történet értelmezése során az is kiderül, hogy a Szanyin által beidézett intertextuális párhuzamok sem bizonyulnak meggyőzőeknek. Így például, amikor magát Almaviva grófhhoz hasonlítja, Szanyin nem veszi figyelembe teljes egészében a kulturális tradíciót, hiszen csak a *Sevillai borbélyt* idézi fel, a *Figaro házasságát* már nem,²²⁸ nem is beszélve arról, a szöveg által beemelt, általunk az értekezés első fejezetében már sok részletében tárgyalt komédiái hagyományról, amelyek a *Tavaszi vizekben* a Beaumarchais-komédia is részét képezi; amikor Lenszkij szerepét igyekszik játszani az *Anyeginből*, az elbeszélés modalitása folyamatosan felülírja a hős által létrehozott tragikus situációt. Figyelembe véve emellett azt, hogy a *Bildung* színönimájaként Goethe regényében gyakran az *Entwicklung* (fejlődés) szó fordul elő,²²⁹ előzetes feltevésként megállapíthatjuk, hogy Szanyin esetében ez utóbbi terminus helyénvalónak látszik, ha az események átéléséből, a történetek felidőzéséből, valamint az emlékezet strukturálásából álló folyamatot tartjuk szem előtt, melynek során Szanyin jelentős változáson megy keresztül.

²²⁷ Ld. 823. vö.: „Эта фраза вместе с «Lasciate ogni speranza» составляла весь поэтический итальянский багаж молодого туриста” (22/16–18). Figyelemre méltó, hogy a (hiányos) nyelvtudás összekapcsolódik az *utazással*. Az idézett mondat más szempontú értelmezését a *Tavaszi vizek* intertextuális rendszerében ld. jelen értekezés harmadik fejezetében.

²²⁸ Holott a *Figaro házassága* cselekményét tekintve a *Sevillai borbély* folytatása, és a gróf a két komédiában egész más hőstípus jegyeit viseli magán: a *Sevillai borbélyban* ő a szerelmes fiatalember, a *Figaro házasságában* ezzel szemben a szerelmes öreg, aki éppen Figaro menyasszonyát környékezi meg.

²²⁹ Ld. pl. Goethe 1983: 15–16, ill. uő 1998: 11.

Megállapítható tehát, hogy a *Tavaszi vizek*ben a szövegközi hálózat több szempontból is döntően befolyásolja a narrációt. Túl azon, hogy az életrajzi elemek beemelésével műfaji intertextus keletkezik, mely az elbeszélés szintjén ragadható meg, a megidézett szövegek, az *Aeneis* és a *Wilhelm Meister tanulóévei* alkalmasak arra is, hogy létrehozzák és fenntartsák azt az ambivalenciát, amely a hős és az elbeszélő személyére és történetmondási, illetőleg szövegalkotási illetékességére vonatkozik. A műfaji intertextualitás ezenkívül kapcsolatba kerül a narráció modalitásával is, melyet a műfaj ironikus átértelmezése és a komikus elbeszélői mód is alátámaszt, amint erre a következőkben bővebben is kitérünk.

III.

Intertextualitás és narratív modalitás kapcsolata

Bemutattuk, hogy az egyes műfaji hagyományokra utaló referenciarendszer kialakításakor az elbeszélés mind a felidézés módját, mind pedig a beidézett szövegeket tekintve bizonyos tradíciók ironikus meghaladására hivatkozik. Egyfelől ez már önmagában is közel viszi a narrációt a komikus beszédmódhoz, amivel a továbbiakban az ironikus, esetenként komikus elbeszélői tónus párosul. Másfelől az a tény, hogy az archaikus római komédia – amint azt jelen értekezés első fejezetében részletesen ismertettük – mint intertextus jelen van a *Tavaszi vizek* szövegében, minek hatására az elbeszélés egyes jelenetei színházi jellegre tesznek szert, és ezáltal az elbeszélés első része szinte teljes egészében jelenetekre bontható, ahol egyes szereplők „színészként”, mások „nézőként” vesznek részt, tovább hangsúlyozza magának a narrációnak a komikus modalitását is. Pillanatnyilag azt tekintjük feladatunknak, hogy a már feltárt intertextuális alapárhuzamok és történet-transzformációk fényében felderítsük mindazokat az eszközöket, melyek révén a narráció kiépíti, fenntartja, majd pedig leépíti azt az elbeszélői hátteret, amelynek talaján lehetővé válik a komikus hagyományok beidézése. Nem kerülhető meg a komikum és az irónia kérdésének szétválasztása sem. Vélemé-

nyünk szerint az ironikus attitűd az elbeszélőnek az egyes hősökhöz, illetve hagyománytextusokhoz való viszonyában érhető elsősorban tetten, míg a komikus narrációs modalitás megjelenése kifejezetten a vígjátéki intertextus beidézéséhez köthető.

A fent említett műfaji hagyományok ironikus meghaladásán túl egyes szereplők bemutatása sem nélkülözi a távolságtartásnak ezt a sajátos módját. Ilyen Szanyin alak-ábrázolása olyan túlzó általánosítások révén, melyek típushoz tartozást implikálnak, ám sorra megcáfoltatnak; ide tartozik annak a hősnek a turista-volta, aki éppenséggel jó ideig sehova sem fog utazni; vagy Frau Lenorének mint túlságosan aggódó anyának a megjelenítése; Klüber minden tekintetben tökéletesen kifinomult alakja, mely, mint utóbb kiderül, nem lehet valódi stb.

A komédiai modalitás megteremtése és fenntartása szempontjából a leglényegesebbnek Pantaleone alakja tűnik, akinek megjelenése a II. fejezetben komikussá változtatja az elbeszélés hangvételét. Megfigyelhető ez az eljárás egyrészt a szereplő leírásában, akinek mind külseje, mind ruházata, mind pedig a nyomában futkosó kutyája komikus benyomást kelt, másrészt a hős nevében, mely a következő gyógyítási jelenettel együtt a *commedia dell'arte*hez utalja az olvasót: „bedöcögött a szobába egy kis öregember, fekete gombos, lila színű frakk, magas fehér nyakkendő, rövid nankingpantalló s kék gyapjúharisnya volt rajta”.²³⁰ Emilio életre keltésének értelmezésére pillanatnyilag csak annyiban térünk ki, amennyiben az a komikum forrásául szolgál; Pantaleone a fiú csizmáját keféli, míg Szanyin megpróbálja őt magához téríteni: „Pantaleone ugyanolyan buzgón dörzsölte a másikkal – hajkefével – a cipőjét és a pantallóját”.²³¹ Közvetlenül ezt megelőzően a Pantaleone szájából elhangzó beszéd is a maga tört németiségével (németes olaszságával) a magát verbálisan kifejezni nem tudó komikus hőst állítja elénk. Hasonlóképpen az V. fejezetben Pantaleone megjelenése és mormogása tartja fenn a komikus alaphangot, amit később élettörténetének elbeszélése, valamint énekesi fellépése követ. Témaként jelenik meg a komédia, mikor Gemma Malz művét olvassa fel, a komikum forrása azonban itt sem elsősorban ő, hanem a heveskedő Pantaleone, aki a lányhoz méltatlannak ítéli az általa alakított szere-

²³⁰ Ld. 814, vö.: „в комнату, ковыляя на кривых ножках, вошел маленький старичок в лиловом фраке с черными пуговицами, высоком белом галстуке, нанковых коротких панталонах и синих шерстяных чулках” (12/2–6).

²³¹ Ld. 815, vö.: „Панталеоне так же усердно тер другой – головной щеткой – по его сапогам и панталонам” (13/14–16).

peket. Hasonló eljárást figyelhetünk meg a későbbiekben a párbajjal kapcsolatban is, mind a fontoskodó párbajsegéd, mind a dicsekvő öregúr szerepét játszó hős esetében. Általánosítva tehát megállapíthatjuk, hogy a komikus elbeszélői alapállás kialakításában és fenntartásában Pantaleonének jut a legnagyobb szerep: az ő feltűnése minden esetben a narráció intonációjának komikusba fordulását vonja magával.

Lényeges következtetésként adódik tehát, hogy a komikus szituáció leépítését összekössük Pantaleone eltűnésével. Ez akkor következik be, amikor a hős magára hagyja Szanyint és Frau Lenorét a házassági tárgyalások közepette, és egy olyan jelenet veszi kezdetét, amelyben már nyoma sincs vígjátéki elemeknek, azt az egy pillanatot leszámítva, mikor maga a főhős említi a Pantaleonének szánt ajándékot. Ez a folyamat, melynek végére teljesen megváltozik a narráció modalitása, nagyjából a párbajjelenet után kezdődik. Egyre inkább dominál a némileg elégikus, romantikus sablonokat követő szerelmi történet, egyre kevésbé lehet a korábbiakhoz hasonlóan komikus jeleneteket elkülöníteni az elbeszélésben. Ezzel párhuzamosan Pantaleone is ritkábban tűnik fel, az ironikus tónust egyrészt az egyes hősök túlzott tradíciókövetése tartja fenn – például Szanyin szerelmi vallomása bizvást tekinthető a tradicionális forma ironikus eltúlzásának, amire bizonyíték Gemma reakciója, a nevetés is. Annak végső bizonyítéka pedig, hogy Szanyin mint az elbeszélés hőse végleg kilép a komikus keretből, abban a momentumban ragadható meg, mikor nem veszi észre a cukrászda ajtajában kiáltozó Pantaleonét.

Bemutattuk tehát, hogy a *Tavaszi vizek* narrációs gyakorlata az intertextuális referencialálózat működése nyomán hogyan vesz részt a komikus narrációs háttér és modalitás fel-, majd leépítésében. Rávilágítottunk arra az összefüggésre, mely a komikus elbeszélői módusz és a narrátori hang valamint illetékességi szint meghatározottsága között fennáll, hogy ti. a vígjátéki háttér előtt zajló eseménysor elbeszélésekor mindvégig bizonytalan az elbeszélő és a hős közötti distancia, nehezen különíthetők el az alakok és a kompetenciák. Mindezek alapján arra a következtetésre juthatunk, hogy a komikus intonációjú narráció együtt jár az elbeszélői szerep ambivalenciájával abban a tekintetben, hogy Szanyin és a narrátor nézőpontja, illetve elbeszélői illetékessége nem határolható el élesen egymástól. Amint azonban megváltozik a modalitás,

például a parkbeli jelenet esetén, midőn elégikus irányban módosul, vagy a párbaj-jelenet előtt, amikor is a tragikus tónust csak Pantaleone megjelenése fordítja vissza komédiába, a két szerep élesen elkülönül egymástól. Ekkor, ha nem is mindentudó, de a hősnél feltétlenül többet tudó elbeszélővel találkozunk, aki Szanyinhoz és az elbeszélt történethez képest külső szemszögből tekint az eseményekre, ami alatt nemcsak kompetenciabeli, de időnként időbeli distancia is értendő. Ez az eljárás alkalmas arra, hogy az olvasó figyelmét magára a narráció problémájára irányítsa, mely csak látszólag azonos idejű az elbeszélt eseményekkel, hiszen a kerettörténet a cselekményes időben harminc évvel később játszódik. Ez az ambivalencia, ez a játék a cselekmény- és az elbeszélés-idővel irányítja rá a figyelmet magára a történetmondásra mint problémára azáltal, hogy a narrátori munka annak nézőpontja mozgatásával hol a cselekménnyel, hol a visszaemlékezéssel, azaz a történetmondással válik egyidejűvé.

IV.

Hős – narrátor – szöveg

A komikus háttér ki-, majd leépítésén kívül másfajta változások is megfigyelhetők a narrációban, melyeket leginkább a nézőpontok változásával lehet leírni. Megragadható ugyanis az elbeszélő és Szanyin nézőpontjának eltávolodása a történet előrehaladtával: míg kezdetben a kettő szinte egybeesett, a XXXII. fejezetre úgyszólván minden tekintetben szétválak. Az elemző feladata tehát jelen esetben abban áll, hogy a szöveg adta lehetőségekhez képest definiálja a narrátor és a hős között húzódó határt, és mindeközben figyelemmel legyen a narrátori és a szerzői jelenlét között fennálló különbségre.

A múltbeli történet elbeszélésének kezdetén annyit tudunk, hogy Szanyin visszaemlékezései következnek, de rögtön kiderül, hogy a hős belső beszédét egy önálló narrátori hang közvetíti. Kezdetben azonban a két szubjektum nézőpontja olyannyira közelinek tűnik, hogy szinte nem is tehető különbség közöttük. A narrátor

ugyan, az életrajz műfaji hagyományaihoz igazodva, kezdetben kívülállónak látszik, mikor Szanyin biográfiájának néhány elemét közli, ez mégsem több annál, mint amit a hős mondhatna önmagáról autobiografikus helyzetben, így fennmarad az általunk korábban kiemelt ambivalencia az elbeszélő személy kilétét illetően.

A következőkben a narráció semmi olyanról nem tudósít, amiről Szanyinnak ne lehetne tudomása, nem merülnek fel olyan körülmények, helyszínek vagy szereplők, melyeket ne a hős szemszögéből látnánk. A cukrászdát olyannak ismerjük meg, amilyennek Szanyin érzékeli, amikor belép, a történet szereplőiről pedig a legtöbb esetben pontosan annyit tudunk, amennyit azok Szanyinnak magukról elmondanak. Bizonyos kettősség itt is megfigyelhető, hiszen az egyes szereplők megjelenésekor az információk kétféle szűrőn keresztül érkeznek az olvasóhoz. Az első benyomás mindig Szanyinhoz kötődik, arról szerzünk tudomást, hogy ő milyennek látja a többieket; ez általában az alakra, a ruházatra, illetve egyéb külső jegyekre vonatkozik, és Gemma esetében minden alkalommal képzőművészeti referenciákat érint. A továbbiakban általában megismerkedünk az egyes hősök előtörténetével, jellemző módon saját elbeszélésükben, azaz a szereplők elmesélik Szanyinnak élettörténetüket, melyet a narrátor a főhős visszaemlékezéséből strukturál szöveggé, így minden alak biográfiája kétszeres közvetítéssel jut el az olvasóhoz. Az egyetlen kivétel Klüber lehet, akiről a narrátor mintha többet tudna, mint Szanyin, de tekintetbe véve az emlékből létrejövő elbeszélés tényét, ez sem tökéletesen biztos. Megállapíthatjuk tehát, hogy – Klüber kivételével – minden szereplőről, minden cselekményes részletről Szanyin révén értesül az olvasó, amit az is alátámaszt, hogy a hősök nevet is csak akkor kapnak a narrátortól, amikor a főszereplő megismeri őket. Az elbeszélő Szanyinnal párhuzamosan követi a cselekményeket, nézőpontjaik nem különülnek el élesen egymástól.

A múltbeli történet elbeszélésének kezdetén jelzett distancia, mely Szanyin életrajzának rövid felidézésében, illetve a hős emlékeire való rövid utalásban („Ezt az utcát később sokáig nem tudta elfelejteni”²³²) manifesztálódik, a gyógyítás-jelenetben teljesen eltűnik, és a fent bemutatott eljárások segítségével a nézőpontok összemosódásának lehetünk tanúi. Megfigyelhető, hogy abban a néhány esetben, amikor a narrátor nézőpontja láthatóan elhatárolódik a hősétől, az adott szöveghelyek tipográfiailag is

²³² Ld. 813, vö.: „Эту улицу он долго потом забыть не мог” (10/21–22).

kiemelődnek a műben. Ilyen az a szerzői megszólalás, amely a hőst a maga fiktív voltában mutatja be a XIV. fejezetben, és ilyen a sodeni jelenetnek az a pontja, melynek témája a hősök reakciója Szanyin és Dönhof vitájára (lásd 840–841, vö. 43–45). Megjegyzendő, hogy a két jelenet meglehetősen közel esik egymáshoz, és – főleg a sodeni utazással kapcsolatban – hangsúlyosan kerül említésre Pantaleone távolléte. Összekötve ezt azzal, hogy Pantaleone megjelenését minden esetben a komikus elbeszélismód motívumaként értelmeztük, arra a következtetésre juthatunk, hogy a narráció modalitása és a narratori nézőpont elkülöníthetősége valamilyen módon kapcsolatban áll egymással. Szanyint a narrátor külső nézőpontból először a XXVIII. fejezetben mutatja be, mikor kitér a hős arckifejezésére: „sápadtan”,²³³ majd a XXIX. fejezetben olyan információkat kapunk az elbeszélőtől, melyek nem képezhetik Szanyin tudásának a részét, mint Pantaleone, Emilio vagy Frau Lenore gondolatai, és ekkor fordul elő első esetben az is, hogy a főhős gondolatai függő beszéd formáját öltik. A következő fejezetben, a házassági tárgyalás kapcsán a narrátor újra megmutatja többet-tudását, mikor a poroszországi vallási problémákról van szó. A két nézőpont utoljára akkor esik egybe, mikor Szanyin meglátja Polozovot az utcán. Ebben a jelenetben az elbeszélő tulajdonképpen a hős belső beszédét adja vissza mindenféle távolgártartás nélkül. Kiemelendő, hogy Polozov figurájának bemutatása a *Tavaszi vizek* talán utolsó komikus tónusú szöveghelye, tehát ez a részlet sem mond ellent korábbi feltételezésünknek, miszerint az elbeszélő és Szanyin nézőpontja (tekinthetjük ezt elbeszélői nézőpontnak) nem különíthető el egymástól azokban az esetekben, melyekben az elbeszélés komikus hangvételű. Ezekben az esetekben tehát az elbeszélő és Szanyin elbeszélői alakja egybeemosódik.

Mindezeket figyelembe véve kiéleztetten merül fel a kérdés, hogy a narrátor és a hős nézőpontja mennyiben fedi egymást, másképp fogalmazva, milyen mértékig határozható meg a kívül- (vagy felül-) álló narrátor személye és pozíciója. A harmadik személyű személyes névmás következetes használata a kerettörténet egészében kívül-álló elbeszélői szerepet feltételez, egy olyan mindentudó narrátorét, aki pontosan ismeri hősének minden cselekedetét és gondolatát. Ennek alapján – Gérard Genette ter-

²³³ Ld. 874, vö.: „он весь бледный” (86/24).

minológiájával²³⁴ élve – az elbeszélés heterodiegetikus, a meg nem nevezett hősré irányuló belső fokalizációval, azaz minden eseményt és érzést („événements et pensées”) külső elbeszélőtől, de a hős nézőpontjából ismerünk. Ez esetben, Borisz Uspenszkij kategóriáit alkalmazva,²³⁵ a narrátor és a hős pszichológiai nézőpontjának összecsúszásáról beszélhetünk. Ez a jelenség, összekapcsolódva a név nélküli hőssel, akit mindvégig csak személyes névmás jelöl, bizonytalanságot kelt az elbeszélő és az elbeszélés hőse alakjának szétválaszthatóságát illetően. Szembetűnő ugyanis, hogy nagyjából a gránátkereszt megtalálásáig a harmadik személyű névmás gond nélkül első személyűre cserélhető, így tehát – a genette-i terminológia szerint – „transzvokalizált autodiegézis”-sel szembesülünk. Ez az eljárás is kétségtől feltételez egy, a főhőstől független narratori szöveget, de ez esetben következtethetünk az elbeszélő és az elbeszélt én radikális elidegenítésére, egyetlen személyiség megosztására is. A „harmadik személyű önéletrajz” jelensége magyarázatot adhat tehát a megnevezetlen hős problémájára és az egymással ez esetben azonosított elbeszélő és szereplő között megjelenő (egyelőre minimális) distanciára. A különálló narratori beszéd először akkor ismerhető fel, amikor Szanyint típusokba sorolja az elbeszélő (vö.: „ilyen szokott lenni annak az arckifejezése”²³⁶), mely tipizálás már nem köthető a hős elbeszélő-tudatához. Tovább hangsúlyozza az önálló elbeszélői hang jelenlétét a hős megnevezése, amely aktus hangsúlyosan összekapcsolódik a visszaemlékezés folyamatával: a szereplő attól a pillanattól fogva válik névvel rendelkező, illetve megnevezhető személlyé, hogy elkezd megalkotni saját szövegét, mely jelen esetben a belső beszéd formájában megnyilvánuló emlékezősfolyamat.

Az eddigiekből tehát megállapítható, hogy a *Tavaszi vizekben* egy olyan narráció épül ki, mely bizonytalanságban tartja az olvasót az elbeszélő alakjára vonatkozóan, hiszen akár három figura is szóba kerülhet: Szanyin mint az elbeszélt történet hőse, ugyanő mint aki visszaemlékszik a múltbéli eseményekre, illetve egy külső narrátor, aki nem részese az elbeszélt történetnek egyik idősíkon sem. Az első lehetőség természetesen kizárható, mindössze arra kívántuk felhívni a figyelmet, hogy bizonyos, korábban említett elbeszéléstechnikai eljárások – mint például az, hogy a legtöbb

²³⁴ Ld. Genette 1972: 206–211, 238–241.

²³⁵ Ld. Uspenszkij 1984: 133–166.

²³⁶ Ld. 812, vö.: „подобное выражение являет лицо человека” (9/14–15).

eseményről a főhős szemszögéből értesülünk – alkalmasak arra, hogy ezt az illúziót keltsék. A másik két lehetőség azonban nem kizárt, és a szöveg ez esetben egymás mellett alkalmazza és használja ki a szövegközi utalásrendszerből és a narrátori hang nézőpontváltózásaiból fakadó lehetőségeket (gondolhatunk itt arra, az *Aeneis*ből megidézésének kapcsán korábban részletesen bemutatott problémára, mely a főhős történetmondó szerepének a kérdését érinti). Nem lehet ugyanis figyelmen kívül hagyni, hogy bizonyos megállapítások, szövegrészletek nem feltétlenül és egyértelműen Szanyin illetékességi körébe tartoznak. Ilyen a legtöbb olyan megnyilatkozás, mely bármely hőst, eseményt vagy jelenséget típusba sorol. Ezek az egységek meglehetősen heterogének, egy olyan skálán foglalnak helyet, melynek két pontját Szanyin lehetséges illetékességi szintje, illetve a narrátor kizárólagos kompetenciája képviselik. A német ebédéről szóló eszmefuttatás lehet példa az elsőre, de ehhez áll közel a Gemmával kapcsolatban elhangzó mondat: „köztudomású, hogy az olaszok könnyen tegeznek egymást”,²³⁷ hiszen tudjuk: Szanyin Itáliából érkezik Frankfurtba. A másik végpontot képviselik a tipizálásnak azok a formái, melyek Szanyin jellemére vonatkoznak, mint például a gyenge emberekre utaló megjegyzés. Ehhez a ponthoz áll közelebb, de nem zárja ki a hős illetékességét az a fajta típusba sorolás, mely alapján Szanyin mint „utazó” jelenik meg, vagy az orosz emberekre vonatkozó általánosítás, mely az elbeszélő nézőpontját tükrözi.

Külön figyelmet érdemel a genette-i értelemben vett fokalizáció problémája, melyre korábbi jelzésünknek megfelelően a következőkben röviden kitérünk. Tekintettel arra, hogy az egész elbeszélés, mint azt többször leszögeztük, Szanyin visszaemlékezését fordítja cselekménybe, nem váratlan, hogy az ilyen típusú műalkotásokra jellemző belső fokalizáció játssza a legnagyobb szerepet, mely magára a főhősre irányul. Annál érdekesebb, hogy mindkét szerelmi történetben azon a ponton következik be a változás, amikor Szanyin valamilyen végleges (vagy annak szánt) döntést hoz. E pontokon – azaz amikor szerelmet vall Gemmának, illetve amikor a színházban végleg Polozova bűvkörébe kerül – a fokalizáció terjedelme megnövekszik, és egyenlőképpen irányul Szanyinra és az adott hősnőre. Ezek szerint tehát nem a hős, hanem Szanyin és a női szereplő kapcsolata áll az eljárás középpontjában. Ez pedig oly módon értel-

²³⁷ Ld. 829, vö.: „итальянцы, как известно, легко «тыкаются»” (30/20–21).

mezhető, hogy a hős visszaemlékezése során ezeket a történeteket, függetlenül azok erkölcsi-etikai értékelésétől, minden részében sajátjának tekinti, és ezt a narrátori szólam sem írja felül.

Hasonlóképpen lényeges a nézőpontok problémája. Az Uszpenszkij által meghatározott szinte valamennyi típus esetében kijelenthető ugyanis, hogy a narrátor és a főhős nézőpontja egybeesik. Igaz ez a frazeológiai nézőpontra, hiszen Szanyin és az elbeszélő beszéde között nem fedezhető fel stílári különbség, és minden olyan kitétel, amely idegen nyelven elhangzott beszédre, sajátos intonációra, kiejtésre vagy akcentusra vonatkozik, csak a többi szereplővel (Polozova, Frau Roselli, Dönhof és főleg Pantaleone) kapcsolatban merül fel. Egyértelmű a tér-idő-nézőpont esete is, mivel az elbeszélés tárgya mindvégig Szanyin története, melyet csak ritkán szakít meg egy-egy olyan rövid kitérő, mint például a wiesbadeni vasúti közlekedésre utaló megjegyzés. Fel kell hívunk a figyelmet arra, hogy ez utóbbi egybeesés vonatkozik arra is, hogy a narráció egyidejűnek tűnik a visszaemlékezéssel, amire a XLIII. fejezetben használt jelen idejű elbeszélés is például szolgál, és arra is, hogy a visszaemlékezés által közvetített események narrációjakor az elbeszélő térben és időben együtt mozog az elbeszélés hőisével. Az ideológiai és a pszichológiai nézőpont esetében ugyancsak megállapítható a narrátori és a hősi beszéd egybeesése, melyet bizonyít egyrészt az, hogy Szanyin érzéseiről, gondolatairól elbeszélői szövegből kapunk tájékoztatást még a párbeszéd során is, esetenként oly módon, hogy a másik résztvevőnek legfeljebb a látható (Szanyin által is érzékelhető) gesztusairól szerezhetünk tudomást. Az ideológiai nézőpont, azaz az erkölcsi alapú értékelés esetében is figyelemre méltó, hogy a hőst meg- és elítélő frázisok hangsúlyosan Szanyin tudatába tartozóan jelennek meg.

Igen lényeges Szanyinnak az a narrátori bemutatása, amely a XIV. fejezetében olvasható – e részhez tehát visszatérünk. Ez az első olyan pillanat ugyanis a múltbeli történet elbeszélése során, amikor feltűnően távol kerül egymástól a hős és az elbeszélő nézőpontja, és ezt a distanciát tipográfiai jelek, léniaiak is kiemelik. A narráció Szanyint kétféleképpen mutatja be: először is olyanak, ahogy a fiktív cselekményvilágban az ismerősei, barátai láthatták az események lezajlásának idején (illetve azelőtt) és harminc évvel később. Ezen a ponton a narrátor valóban külső nézőpontba helyezkedik, láthatóan más értelmezői szinten mozog, mint a történet hősei, ráadásul a

két Szanyin (a huszonkét és az ötvenkét éves) leírása között egészen váratlan kitérőt tesz. Ez a kitérő a hőst hangsúlyosan *irodalmi* figuraként, egy *fiktív* világ *fiktív* szereplőjeként állítja az olvasó elé: „Az utóbbi időben irodalmunkban, »új emberek« hasztalan keresése után, kezdtek olyan fiatalembereket ábrázolni, akik elhatározták, hogy frissek lesznek, török-szakad... frissek, mint az osztriga, amit Flensburgból hoznak Pétervárra... Szanyin nem hasonlított ezekhez”.²³⁸ E közbevetés után a *Tavaszi vizek* világa radikálisan elszakad a valós világtól mint vonatkoztatási ponttól, és explicit módon elfoglalja helyét az irodalmi tradícióban. Úgy véljük, hogy a fenti esetben új „szólam” jelenik meg nyíltan az elbeszélés szövegében, mégpedig az önálló szerzői hang,²³⁹ mely ily módon még egy helyen nyilatkozik meg, mikor a XLIV. fejezetben közvetlenül az olvasóhoz fordul.²⁴⁰ Ez az eljárás indirekt módon közelíti egymáshoz a visszaemlékező hőst és a történeteket elbeszélő narrátort, aki a cselekményes jelenhez közeledve egyre bizonytalanabban fogalmaz. Beszédében feltűnnek olyan fordulatok, mint „azt beszélük”, „úgy hallani” stb., illetve rámutat arra a tényre, amit elemzésünk kezdetén is hangsúlyoztunk: a *Tavaszi vizek* elbeszélés-poétikáját intertextuális referenciarendszerek – és most már hozzátehetjük: a szerzői hang közvetlen megjelenése – irányítják, melyek kizárólag a szövegalkotó szerző illetékességi köré tartoznak. Ennek köszönhető, hogy a hős és az elbeszélő alakja és kompetenciája olyan gyakran összemosódik, hiszen mindketten ugyanannak a szövegbelső és szövegközi rendszernek „engedelmeskednek”, amelyet maga az elbeszélés hoz létre.

²³⁸ Ld. 835, vö.: „В последнее время в нашей литературе после тщетного искания «новых людей» начали выводить юношей, решивших во что бы то ни стало быть свежими... свежими, как фленбургские устрицы, привозимые в С.-Петербург ... Санин не походил на них.” (37/21–25).

²³⁹ A szerző és a narrátor szerepének értelmezését a kritikai hagyomány tükrében Thomka Beáta foglalja össze, vö Thomka 2007.

²⁴⁰ Ld.: „Ne próbáljuk leírni az érzéseket, melyeket a levél olvasása ébresztett Szanyinban. Az ilyen érzések leírására nincs megfelelő kifejezés: mélyebbek és erősebbek – és titokzatosabbak minden szónál. Csak a zene tudná tolmácsolni.” (931), vö.: „Не беремся описывать чувства, испытанные Санниным при чтении этого письма. Подобным чувствам нет удовлетворительного выражения: они глубже и сильнее – и неопределеннее всякого слова. Музыка одна могла бы их передать.” (156/20–24).

Harmadik fejezet

A nemzeti kultúra mint „hagyomány”

A zenés színház megjelenése és funkcionálitása a Tavaszi vizekben

Az értekezés itt következő fejezetének témáját a *Tavaszi vizek* első részében, a VI., illetve a XI. fejezetben megjelenő, a XIX. századi operatörténet egyes alkotásait beidéző szöveghelyek értelmezése képezi. Rá fogunk mutatni a beidézési módok egyezőségeire és különbségeire, a megidézett operákon keresztül hivatkozott nemzeti hagyományokra és azok szemantikussá válására a Turgenyev-elbeszélés szűzségének kibontakozása során.

Az első fejezetben részletesen foglalkoztunk a drámai hagyományoknak (az archaikus római komédiának, az európai komédiai hagyománynak, valamint a Klytáimnéstra alakjához köthető tragédiái szövegeknek) a szerepét a *Tavaszi vizek*ben. Ezek mellett most egy másik színpadi műfajhoz, az operához kapcsolódó motívumokat fogjuk vizsgálni és értelmezni. Maga az a tény, hogy a *Tavaszi vizek* értelmezése az irodalmi hagyományozódás problémája mellett igényli más művészeti ágakhoz tartozó műalkotásoknak, illetve bizonyos hagyományrendszereknek a számbavételét, nem új keletű felismerés: elég, ha a legfrissebb eredmények közül Kondor-Szilágyi Mária intermediális értelmezéseit²⁴¹ említjük. Turgenyev és a zeneművészet kapcsolata szintén régóta tárgya a kritikai irodalomnak: Nicholas Žekulin, amellet, hogy monográfiát szentelt Turgenyev Pauline Viardot számára írt operettlibrettójának,²⁴² több írásában is foglalkozott a kérdéssel, így a *Turgenyev és Mozart* című tanulmányban,²⁴³ valamint a *Tavaszi vizek* keletkezés- és befogadástörténetét is érintő *Turgenyev és Richard Pohl* című írásában.²⁴⁴ A magyarországi kutatási eredmények közül meg kell említenünk egy, az 1993-as Turgenyev-emlékkonferenciára készült fontos írást, melynek tárgya a zene *motívumának* szerepe az író regényszűzségeinek alakításában: Fried István a

²⁴¹ Ld. Kondor-Szilágyi 2004a, 2004b.

²⁴² Žekulin 1989.

²⁴³ Uő 1983, 1991.

²⁴⁴ Uő 1995.

*Rugvin*²⁴⁵ értelmezésére vállalkozott ebből a szempontból. Az intermedialitás kérdéskörét érintő szakirodalom feldolgozása jelen esetben a tekintetben látszik problematikusnak, hogy a kutatás irányát a legtöbbször a vizuális műalkotások nyelvi megjelenítése adta. Tekintettel arra, hogy – amint erre Jurij Lotman is rámutat – a zenei és a képzőművészeti „szövegek” felépítése alapvetően eltér egymástól,²⁴⁶ a vizuális művészeti alkotások irodalmi reprezentációjának elméleti leírásai is csak korlátozottan alkalmazhatók kutatásunk tárgyára.²⁴⁷

A *Tavaszi vizek*ben, amint azt a következőkben az olasz és a német opera példáján látni fogjuk, a zeneművek énekelt alkotásokként jelennek meg. Ez alatt egyrészt azt értjük, hogy az operák *szövege* kerül beidézésre, másrészt pedig azt, hogy a cselekményes szituáció minden esetben performanciához, az adott zenedarab *előadásához* kötődik. Jelen értelmezésnek ugyan nem képezi tárgyát az V. fejezetnek az a jelenete, melyben Szanyin Glinka románcát énekli a Roselli családnak, röviden mégis ehhez fordulunk, tekintettel arra, hogy itt egészen nyilvánvalóan látszik a zeneművek megidézésének turgenyevi módja. A megjelölt szöveg helyen a következőt olvashatjuk: „előbb elszavalta, majd lefordította, aztán elénekelt Puskin »Emlékszem a szép pillanatra« kezdetű versét Glinka megzenésítésében”.²⁴⁸ Azt látjuk tehát, hogy a cselekményidőben háromszor hangzik el a megjelölt szöveg, három változatban: Puskin verse oroszul és (a kontextus alapján) franciául mint irodalmi mű, majd pedig ugyanez az alkotás Glinka megzenésítésében. Mind az eseménytörténeti környezet (Szanyin különböző orosz románcokat énekel), mind a jelenet többi szereplőjének reakciója (mely szintén az énekes előadáshoz kötődik) arra hívja fel figyelmünket, hogy az operarészletek megidézésének vizsgálata során sem tekinthetünk el az adott műalko-

²⁴⁵ Fried 1994a, a „Casta diva”-ról Goncsarov művészetével kapcsolatban ld. uő 1994b. Az említett Turgenyev-konferencia anyagai között ld. még Spengler Katalin írását a *Nemesi fészekről* is. A nemzetközi kutatási kontextushoz visszatérve Turgenyev-szüzsé alapján komponált zeneműről ld. Sztupel 1966; Turgenyev elbeszéléseinek zeneelméleti fogalmakkal (pl. tonalitás, dūr–moll-szembeállítás) történő leírását ld. Pumpjanskij 2000b: 435–436.

²⁴⁶ Vö.: „a zenei szöveget teljes joggal írják le valamiféle szintagmatikus építményként”, illetve „a szintagmatikus és paradigmikus viszonyok elkülönítése a festészetben”, Lotman 1973: 17.

²⁴⁷ Ld. pl. Orosz Magdolna monográfiájában a „Kép és képesség az elbeszélő diskurzusban” című fejezetet, vö. Orosz 2003: 145–201; Thomka Beáta az elbeszélő szövegben megjelenő egyéb (nem-verbális) kódrendszerek esetében szintén a képiséget helyezi előtérbe, vö. Thomka 2001: 77–105, külön kiemelve a kritikai irodalom ilyen irányú érdeklődését, ld. uo. 77.

²⁴⁸ Ld. 821, vö.: „он сперва продекламировал, потом перевел, потом спел пушкинское: «Я помню чудное мгновенье», положенное на музыку Глинкой” (19/26–29).

tások egyik aspektusától sem ideértve a zeneművet megalapozó szövegvariánst és magát a zeneművet is. Ebből következően egyaránt elemzés tárgyává kell tennünk a librettót és a zenei anyagot is. Az imént bemutatott cselekményrészlet tehát értelmezhető úgy is, hogy Turgenyev elbeszélése mintegy utasítást ad a zenei anyagok vizsgálatának módszerére: a szövegkönyvtől, illetve annak forrásaitól haladva az opera mint zenemű vizsgálatán keresztül a *Tavaszi vizek*be emelt műalkotások kulturális kontextusáig fogunk haladni.

I.

Olasz opera, olasz irodalom – kulturális szöveghagyományok

Az itt következő alfejezetben annak bemutatására vállalkozunk, hogy miként idéződik meg az olasz operairodalom egyes alkotásain keresztül Itália kulturális-művészeti tradíciója a maga totalitásában. Ezt a korpuszt, a disszertáció terminológiája szerint szintén „hagyomány”-nak nevezzük, „nemzeti hagyomány”-ként értve tehát a *Tavaszi vizek* intertextuális hálózata által megalkotott, különböző művészeti ágakhoz tartozó szövegeken keresztül megidézett, egységesként tételezett kulturális tradíciót, amelyhez értelemszerűen különféle szövegek tartoznak.

1. Olasz opera a Tavaszai vizekben

Az opera műfajának megidézése a Roselli család tagjaihoz köthető: első alkalommal Frau Lenore hozza szóba a *Demetrio e Polibio* című Rossini-operát a Turgenyev-mű IV. fejezetében: „Az idősebb hölgy megjegyezte, hogy fiatal korában hallott egy *Demetrio e Polibio* című operát, de »Gyimitri« sokkal jobban hangzik, mint

Demetrio”.²⁴⁹ Értelmezésünknek ezen a pontján mindössze két dologra hívjuk fel a figyelmet: egyrészt arra, hogy az operaszerző – Rossini – neve nem hangzik el (mint ahogyan Frau Lenore megnevezésére is csak néhány sorral később kerül sor); másrészt arra, hogy „az idősebb hölgy” Szanyin nevét egy nem-irodalmi műalkotáson keresztül értelmezi, mely eljárás párhuzamba állítható azzal, ahogyan a főhős Gemmát képzőművészeti alkotásokon keresztül írja le magában.

Az első opera-„jelenet” megjelenése Pantaleone alakjához kötődik. Ekkor tudjuk meg a hős teljes nevét, élettörténetének bizonyos részleteit, majd pedig rövid zeneesztétikai fejtegetés után elhangzik Otello és Iago duettjének néhány részlete Rossini operájának második felvonásából. Pantaleone magáról azt állítja, hogy a modenai színház elismert tagja volt („neki [...] babérkoszorút adtak egyszer Modenában”²⁵⁰), és hogy még egy bizonyos „principe Tarbuszki” kérésére sem volt hajlandó elhagyni Dante országát. Ezek után a hős „a nagy Garcíáról” kezd mesélni, a római komédia „senex” karakterének megfelelően²⁵¹ dicséri a régi énekes iskolát, melyhez az említett García is tartozott, és szidja az újabb „hitvány tenorokat” („tenoracci”, 822), majd pedig felidéz egy közelebből meg nem határozott helyen és időben lezajlott operaelőadást, mikor is Rossini *Otelló*jában Garcíá énekelt a címszerepet, ő maga pedig Iagót alakította. Ekkor mutat be egy részletet az opera második felvonásából, egészen pontosan az 5. jelenetben lévő duett záró részét, ahol Otello a bosszúról énekel. A következőkben ennek a rövid szövegrészletnek a részletes elemzéséhez folyamodunk, mivel annyi ellentmondással és „tévedéssel” terhelt helyről van szó, hogy ezek értelmezése nem megkerülhető.²⁵²

Ami Pantaleone énekesi karrierjét illeti, a következő zenetörténeti tényekre érdemes felhívni a figyelmet. A modenai színház fénykorát a 17. században élte, a Pantaleone által említett korszakban (ez, amint a következőkből kiderül, az 1810-es éveket jelenti) a mértékadó szakirodalmi források szerint másodlagos jelentőségű

²⁴⁹ Ld. 818, vö.: „Старшая дама заметила, что она с молодости слышала прекрасную оперу: «Demetrio e Polibio», но что «Dimitri» гораздо лучше, чем «Demetrio»” (17/3–5).

²⁵⁰ Ld. 821, vö.: „ему [...] поднесли однажды в Модене лавровый венок” (20/33–34).

²⁵¹ Pantaleone alakjának és a római komédia *senex*-figuráinak összerendeződéséről ld. az értekezés első fejezetét.

²⁵² A hibáról mint szépirodalmi jelenségről a magyar irodalom kontextusában és a kritikai hagyomány tükrében részletesen ld. Szilágyi 2005: 17–32. A kérdés vizsgálatát a szemiotika nézőpontjából orosz irodalmi összefüggésekben ld. Szmirnov 2005. Michael Riffaterre a grammatikai hibát mint az „intertextus nyomá”-t azonosítja, ld. Riffaterre 1996.

helyé vált, az olasz opera korszakalkotó alkotásait nem itt mutatták be, sőt azokat gyakran egyáltalán nem is adták itt elő.²⁵³ Pantaleone karrierje tehát legjobb indulattal is közepesnek nevezhető. Emellett megjegyzendő, hogy Modena nem Toscanában, Dante szülőföldjén fekszik, de még csak nem is Emilia Romagna tartománynak azon részén, ahol Dante száműzetésben volt (Forlì, Ravenna). Így az „il paese del Dante” kifejezés sem tűnik helyénvalónak, ami – egyelőre hipotézisszerűen – arra enged következtetni, hogy Pantaleone vagy nincs tisztában az itáliai tartományok földrajzi elhelyezkedésével és az azokban beszélt dialektusokkal, vagy pedig a szöveg a hős szavai révén szándékosan igyekszik megteveszteni egyrészt a többi hőst (elsősorban is Szanyint, az idegent – a cselekmény szintjén), másrészt az olvasót (a művészi szöveg szintjén).

A következő történetrészlet, melyet Pantaleone a saját múltjából a többiek elé tár, a fentebb említett *Otello*-előadás a híres Garcíával. A Turgenyev-kritika egységes a tekintetben, hogy a szövegben említett García Manuel Garcíával, a világhírű spanyol operáénéssel azonos,²⁵⁴ az ő lánya pedig az a Pauline Viardot, akinek Turgenyevhez fűződő kapcsolata szintén a kritikai irodalom gyakran és alaposan tárgyalt témája. Elsőként foglalkozunk magával az előadás tényével. Pantaleone, illetve a Roselli család általunk ismert élettörténete szerint a hősök Itáliából költöztek Németországba, ezen belül Frankfurtba. Arról, hogy bármelyikük más országban is élt volna, nem tudósít a szöveg. Ha Pantaleone Modenát említi mint dicsőségei színhelyét, énekesi karrierje csúc sát, akkor gyaníthatóan nem lépett fel Észak-Itálián kívül, a szövegben pedig Itália mint Dante földje szerepel, ami szintén északi vidékre, Toscanára utal. Ezzel szemben Manuel García, mikor 1811-ben Itáliába érkezett, először Torinóban állt színpadra, majd 1812 januárjától a nápolyi Teatro San Carlo tagja volt. Itt énekelt Norfolk szerepét Rossini *Elisbettájában* 1815-ben, a következő évben pedig Almamivaként lépett fel Rómában a *Sevillai borbélyban*. Az *Otello*-alakítás, amely a művésznek pillanatok alatt világhírt hozott, és a szereppel évtizedekre szinte egygétette, a londoni King’s Theatre-hez kötődik, és 1818-ban került rá sor. A következő években több helyütt is nagy sikert aratott e szerepben, így Párizsban és New Yorkban

²⁵³ Ld. Surian–Chiarelli 2010.

²⁵⁴ Ld. pl. az akadémiai kiadás megjegyzését a szöveg helyéhez: Turgenyev 1966: 478.

is, de a fennmaradt híradások szerint Itáliában soha nem énekelte.²⁵⁵ Mindezek mellett érdemes figyelembe venni azt a tényt is, hogy a Rossini műveinek kritikai kiadása által említett XIX. századi *Otello*-előadások közül egyetlenegy volt Észak-Itáliában (Bologna, 1829).²⁵⁶ A fentiek alapján kijelenthető, hogy a Pantaleone által emlegetett előadás egyáltalán nem létezett, és ehhez hozzátehetjük még azt is, hogy Turgenyev, aki jól ismerte Manuel García családját és általában a XIX. századi zenés színházat, ezzel pontosan tisztában volt. A következőkben a „szándékos tévedés” funkcionalitását tanulmányozzuk a *Tavaszi vizek*ben. Ehhez először Rossini operáját ismertetjük röviden.

Az opera librettóját Francesco Maria Berio írta Shakespeare *Othelló*ja nyomán, a zenét a nápolyi Teatro San Carlo megrendelésére Rossini 1816-ban komponálta. A művet 1816. december 4-én mutatták be Nápolyban. Az opera szöveggönyve és ezáltal a cselekménye, noha Shakespeare nyomán készült, nem vethető össze a mintául szolgáló drámával: már a kortárs kritika is azon az állásponton volt, hogy Berio librettója mind a shakespeare-i előképhez képest, mind önmagában véve lapos és érdektelen – Stendhal a *Rossini életében* egyenesen „szegény flótás”-nak²⁵⁷ nevezi a librettistát, a végeredményt pedig „kegyetlen ostobaságnak”.²⁵⁸ A *Rossini élete* 18. fejezete azzal a kijelentéssel kezdődik, hogy „Rossini sem tudja beszéltetni a szerelmet”,²⁵⁹ később pedig Stendhal megjegyzi, hogy Otello és Iago kettőse nem képes kifejezni a szerelmi tébolyt: „itt mélységes balsors helyett mindig csak *haraggal* találkozzunk”.²⁶⁰ Különösen érdekes, hogy magáról a partitúráról is mindössze egy helyen szól dicsérőleg Stendhal, amikor is azt írja: „Rossininak ez a partitúrája [...] egy nagy dicséretet föltétlenül megérdemel: azt, hogy csupa tűz. Valóságos vulkán – mondják a *San Carlóban*”.²⁶¹ Ez a mondat szinte tökéletesen megfelel annak, ahogyan a *Tavaszi vizek*ben Pantaleone beszél Manuel Garcíáról: „Vulkán, signori miei, vulkán, un Vesuvio!”²⁶² – azaz Pantaleone éppúgy a Nápoly melletti vulkánhoz, a Vezúvhoz

²⁵⁵ Vö. Radomski–Fitzlyon 2010.

²⁵⁶ Ld. Rossini 1994: XXXVI–XXXIX.

²⁵⁷ Ld. Stendhal 1973: 450.

²⁵⁸ Uo. 452.

²⁵⁹ Uo. 449.

²⁶⁰ Uo. 453 – kurzív az eredetiben.

²⁶¹ Uo. 458.

²⁶² Ld. 822, vö.: „Вулкан, signori miei, вулкан, un Vesuvio!” (21/13–14).

hasonlítja azt az énekest, akit a művelt európai közönség az 1820–1830-as években a *par excellence* Otellónak tartott, mint ahogyan Stendhal is, akinek zenei tárgyú írásai a korban közismertek voltak, vulkánhoz hasonlítja az *Otello* zenéjét.

Megvizsgálva a Pantaleone által beidézett részletet, Otello és Iago kettősét a második felvonásból, két dolog ötlik az olvasó szemébe. Az egyik a rosszul idézett szöveg, a másik pedig a hangfajok problémája. Az *Otello* librettójában a következő szerepel: „L’ira d’avverso fato io più non temerò” („A balsors haragjától többé nem félek!”); ez Pantaleone szájából a következőképpen hangzik: „L’i...ra da ver...so da ver...so il fato / Io più no... no... no... non temerò!”.²⁶³ Az elrontott szöveg első pillantásra nem sokban különbözik az eredetitől, a két leglényegesebb eltérés a „d’avverso” felcserélése „da verso”-ra és a „fato” szó elé beillesztett határozott névelő. Így azonban az idézet teljesen értelmetlenné válik, olvasását ráadásul megnehezíti a tipográfia is, ami – úgy tűnik – az énekes frazírozást követi. Közelebből megvizsgálva azonban az idézett mondatot, különös tekintettel a betűk csoportosítására, kiolvasható egy értelmes olasz mondat, mely így hangzik: „Li rada ver so da ver so il fato”. (Mai helyesírással kiegészítve: „Li rada vero so davvero so il fato”). Attól függően, hogy hogyan helyezzük el az írásjeleket, kétféle fordítás lehetséges:

1. *Li rada ver, so da ver, so il fato.*

Törölje el őket igazán, valóban ismerem, ismerem a sorsot.

2. *Li rada, ver so, da ver so il fato.*

Törölje el őket, igazán ismerem, valóban ismerem a sorsot.

Az eltorzított, átírt olasz szöveg további kérdéseket vet fel: kire vonatkozik a „rada” szóval kifejezett felszólítás (ki a mondat alanya), illetve kikre vagy mikre utal a „li” névmás (ki vagy mi a mondat tárgya). Az első kérdésre a választ Pantaleonénak az énekművészetről mondott szavaiban lelhetjük meg: ahogyan már említettük, mint cselekményelem a hős éneke illusztrációként szolgál korábbi fejtegetéséhez, melyben a

²⁶³ Érdemesnek tűnik megjegyezni, hogy a tanulmányunkban idézett kiadások (mind az orosz, mind a magyar szöveg) jegyzeteiben nem az eltorzított szöveg, hanem az eredeti operalibrettó fordítása szerepel, ld. „A sors... haragja... Többé nem félek!” (822. 10. jegyzet), vö.: „Гнева... судьбы... / Я больше не буду бояться!” (21. 4. jegyzet).

nagy Garcíát dicséri, szembeállítva a világhírű tenoristát a „mai hitvány tenorokkal”.²⁶⁴ Az előző fejezetben, mikor Szanyin énekel, a narrátor a következőképpen jellemzi hangját: „vékony orrhangú tenorban”.²⁶⁵ Azaz a főhős lesz az orrhangon éneklő tenor, annak a típusnak a megtestesítője, amelyikkel szemben Pantaleone képviseli a valódi énekművészetet. Így a mondat alanyaként a leginkább valószínű módon Szanyint azonosíthatjuk, tárgyaként pedig, maradva a vokális zene területén, azokat a románcokat, melyeket orrhangon énekel. Ezek fényében a kifordított olasz szöveg a következő jelentéssel bír: „Távolítsa el (törölje el) [ez az orrhangon éneklő tenorista] ezeket [az orosz románcokat], ismerem [már ezeket] igazán, [és] pontosan ismerem a *fatumot*”. Azaz Pantaleone a duett eléneklésével kifejezetten megtiltja, hogy Szanyin orosz románcsal (tovább értelmezve: orosz szerelmi történettel) lépjen be a Roselli családba.

Anélkül, hogy a mostani elemzés keretei között részletesen kifejtenénk e problémát, lényegesnek tartjuk felhívni a figyelmet arra, hogy Pantaleone a *fatum ismerőjeként* énekel önmagáról, mi több, az ő szavai révén jelenik meg először a *Tavaszi vizeknek* ez a kulcsmotívuma, ráadásul egy olyan mondatban, mely úgy hangzik, mint-ha egy uralkodó osztana parancsokat. Hozzátevé ehhez azt, hogy Otello Rossini operájában elsősorban győztes hadvezérként szerepel,²⁶⁶ és csak másodsorban szerelmes férfiként, nem hagyhatjuk figyelmen kívül a *commedia dell'arte*-beli Pantalone nevének (egyik lehetséges) eredetét sem. Egy elterjedt teória szerint ez a név a „pianta leone” kifejezésből származik, mellyel azokat a kereskedőket illették, akik Velence környékén jelentéktelen szigetekcskéket hódítottak meg, és ott kitudták a város orosz-lános zászlaját.²⁶⁷ Ebből következően Pantaleonét úgy jellemezhetjük az adott jelenetben, mint aki – igaz, kisszerűen, de – a nagy hadvezéreket utánozza.²⁶⁸

Áttérünk a hangfajok kérdésére. A *Tavaszi vizek*ben két alkalommal is, előbb az V. fejezetben, Pantaleone bemutatásakor, majd a XVIII. fejezet végén, az elbeszélő általi típusba soroláskor szokásos módon értesít a hős hangfajáról: „Kiderült, hogy

²⁶⁴ Ld. 822, vö.: „теперешние теноришки – tenoracci” (21/10–11). Zárójelben megjegyzem, hogy a Pantaleone által választott olasz szó és a narrátor által annak ekvivalenseként megadott orosz változat nem tökéletesen fedi egymást. Az olasz „tenoracci” szóban meglévő megvetésen túl az orosz „теноришки”, mint kicsinyítő képzővel ellátott alak, az eredeti változathoz képest jelentéstartalmat hordoz.

²⁶⁵ Ld. 820, vö.: „спел тоненьким носовым тенорком” (19/17–18).

²⁶⁶ Erről ld. pl. Stendhal i. m. 451–452.

²⁶⁷ Vö. Dzsivelegov 1962: 111.

²⁶⁸ Megjegyezzük, hogy Rossini duettjében Iago utolsó szava „vincero” („győzni fogok”), így a zenei anyag imitálása mellett megfigyelhető a hadvezérre jellemző szóhasználat átvétele is.

valamikor operaénekes volt, bariton-szerepekben játszott”,²⁶⁹ illetve „Tudvalevő, hogy baritonénekesek nagyon tudnak szerepeikben vitézkedni”.²⁷⁰ Az idézett állítás a narrátori közlésének a része, az ő kompetenciájához tartozik, és Pantaleone hangfajáról (aki állítólag híres énekes volt) csak a két idézett helyen szól az elbeszélés. Iago szerepe Rossininál azonban magas tenor szerep (cisz-B’), és sem Rossini életében, sem azóta nem fordult (mert nem fordulhatott) elő, hogy bariton énekes alakítsa. A duettnek Pantaleone által bemutatott részlete imitációs szerkesztésű: először Otello, majd Iago szólaltatja meg ugyanazt a frázist („L’ira d’avverso fato”); Otello mindössze négy hangot énekel („non temerò”), miközben Iago megismétli a témát.²⁷¹

A *Tavaszi vizek*ben tehát azt figyelhetjük meg, hogy egy, a narrátor által baritonként bemutatott „szegény egykori Jágó”²⁷² megismétli Otello bosszúmotívumát. Noha a modern zenetudomány meglehetősen ritkán használja az „intertextualitás” terminust, valószínűleg a következőkben bemutatott jelenség az egyik legjobb példa lehetne erre az eljárásra. A disszertáció függelékében közölt első kottapélda Rossini operájából, míg a második Verdi *Rigolettó*jából származik, Rigoletto és Gilda ún. bosszúkétségének elejét rögzíti a második felvonásból.²⁷³ Már a kottakép alapján is feltűnő hasonlóságok mutatkoznak: a szólóének ritmikája (pontozott félkotta, majd triola), a motívum felépítése, a középszólamok folyamatos, zaklatott triolamozgása, a magas szólamokban (első hegedű, magas fák) az énekes dallam megerősítése, valamint az egyező zárlati szembeállítás is a csaknem azonos szerkesztést támasztja alá. A Verdi-duett szövegkezdeté rimel a Pantaleone által utolsóként idézett részletre Rossini operájából („Morro, ma vendicato”): „Sì, vendetta, tremenda vendetta di quest’anima è

²⁶⁹ Ld. 819, vö.: „Оказалось, что он был когда-то оперным певцом, для баритонных партий” (18/7–8).

²⁷⁰ Ld. 847, vö.: „Баритоны, как известно, очень петушатся в своих ролях” (53/7–8). Megjegyzendő, hogy a narrátori tipizálás a *Tavaszi vizek*ben minden esetben az egyes hősök valamely létező tulajdonságára épül, és a szűzsé kibontakozása során nem ezek a tulajdonságok kérdőjeleződnek meg, hanem a típusba sorolás létjogosultsága.

²⁷¹ Ld. Rossini 1994: 546–549 (5. jelenet, 190–203. ütem).

²⁷² Ld. 822, vö.: „бедн[ый] отставн[ый] Яго” (22/8).

²⁷³ A két duett hasonlóságára természetesen a zenetörténészek is felfigyeltek, Julian Budden Verdi-monográfiája utal rá, hogy Rigoletto és Gilda duettjének előképeként a zenetudomány Otello és Iago kettősét jelöli meg. Budden ugyanakkor hozzáteszi, hogy kimutathatóak hasonlóságok más művekkel, így pl. Donizetti *Faust*jával is, vö. Budden 1973: 502.

solo desio” („Már csak a bosszú vágy hajj”²⁷⁴), a zenei nagyforma végén (257. ütem) pedig Rigoletto megnevezi önmagát: „Come fulmin scagliato a Dio te colpire il buffone saprà” („Mint a villám sújt az égből, / Úgy száll rád haragom ostora majd”). Az eddig elmondottakhoz hozzátéve azt, hogy Rigoletto szerepe magas bariton fekvésű, egyszerűen fogalmazva azt mondhatjuk, hogy Otello haraggal („ira”) teli szavait *nem Jago ismétli meg, hanem Rigoletto, a bohóc*. Pantaleone komikus alakja mögött ez alatt a néhány sor alatt felsejlik a tragikus bohóc-figura, aki Verdi „melodramma”-jában egyszerre van előttünk mint a herceg udvari bolondja és mint Gilda bosszúra éhes apja. E megfigyelésünket támasztja alá az is, hogy a *Tavaszi vizek* idézett helyén Pantaleone a következő szavakkal kommentálja saját előadását: „mint a villám, mint egy tigris”,²⁷⁵ amely frázis első fele tökéletes fordítása a fentebb említett *Rigoletto*-részletnek („come fulmin”), valamint az is, hogy a Verdi-duett első szava („sì”) pontosan az a szó, amely az *Otello*-jelenetből már nem hangzik el („sì dopo lei morrò” [„igen, utána meghalok”).²⁷⁶

Ez a rövid jelenet tehát azáltal, hogy a végtelenül komikus Pantaleone révén (akit mint bohócot Emilio kinevet, vö. 823 [oroszul: 22/9–11]) már az elbeszélés elején bemutatja a tragikus halállal végződő szerelem történetét, egyfajta előrejelző funkciót hordoz a cselekmény végkifejletét tekintve. Sajátos módon támasztja ezt alá mindaz, amit fentebb mondtunk az *Otello*-részlet eltorzított szövegéről: a *Rigoletto* első felvonásában ugyanis a bohóc (a herceg jelenlétében) beül a trónszékbe,²⁷⁷ és ítélkezik Monterone gróf fölött. A gróf megátkozta, ez a cselekmény egyik központi témája,²⁷⁸ sőt éppen a fent bemutatott duett előtt lesz Rigoletto szemtanúja annak, hogy Monteronét börtönbe hurcolják (a jelenet rendezése igen gyakran utal arra, hogy kivégzésre viszik). Ekkor észébe jut az átok, majd, mintegy válaszként Monterone hozzá intézett

²⁷⁴ A librettókból vett magyar és eredeti nyelvű idézetek forrása most Verdi *Rigolettó*jának, a későbbiekben Weber *Bűvös vadász*ának esetében a bibliográfiában megjelölt kotta-, illetve szövegkiadás. Rossini *Otello*jának librettójából magyar kiadás nem készült, így azt saját fordításomban közlöm.

²⁷⁵ Ld. 822, vö.: „как молния, как тигр” (21/26).

²⁷⁶ Figyelemre méltó, hogy Pantaleone „előadás”-ában éppen az a rész marad el, mely az opera női főszereplőjére, Desdemónára utal (a „lei” a 3. személyű személyes névmás nőnemű alakja).

²⁷⁷ A jelenetet több módon is színpadra szokás állítani: egyes rendezők (pl. David McVicar) valóban a trónszékre ültetik Rigolettót, míg mások (pl. Jean-Pierre Ponnelle) megelégszenek azzal, hogy közvetlenül a herceg mellé állítják, vö. Verdi 2002, ill. 1998.

²⁷⁸ Az „átokmotivum”-ról („Fluchmotiv”) mint jelentésképző zenei eszközlől lásd Schreiber 2002b: 602–605.

szavaira bosszút esküszik, ami ebben a kontextusban már nem a bohóc bosszúja lesz, hanem a legáltalánosabb értelemben a meggyalázott lány apjának elégtétele a csábítón. A *Tavaszi vizekre* értelmezve a szituációt, annyit mondhatunk, hogy a bohóc, mikor szerepéből kilépve uralkodóhoz illő mondatokat mond, átkot von fejére, és okozója lesz a környezetében lévő fiatal lány tragikus végzetének. Újfent megemlítjük, hogy magában a duettben is „Isten villáma”-ként nevezi meg magát Rigoletto: „Come fulmin scagliato a Dio te colpire il buffone saprà”, azaz „Mint Isten által vetett villám, tud majd rád lesújtani a bohóc”.²⁷⁹

Azon ritka pillanatok egyike, amikor Pantaleone értelmes, összefüggő szöveget mond el, az elbeszélés XLIII. fejezetében található. Kívül vagyunk már Szanyin visszaemlékezésének cselekményes idején, a kerettörténet idejében látjuk a főhóst, amint küszködik a feltörő szégyenteljes emlékekkel, és visszaemlékszik Pantaleone egy mondatára: „Maledizione!”.²⁸⁰ Ulrich Schreiber fent idézett munkájában felhívja a figyelmet arra, hogy a *Rigolettó*ban van egy olyan karakter, amelyik több szempontból is a címszereplő hasonmásaként értelmezhető, ez pedig a már említett Monterone gróf. A cselekményes párhuzam egyértelmű: mindkettejük lányát megrontja a herceg, mindketten a bosszúszomjas apa szerepében tűnnek fel. Schreiber ezen felül bemutatja azt is, hogy a hősök összerendezése a zenei anyag több szintjén (motívumok, témák, hangnemek) is végbemegy, és ez az eljárás teszi lehetővé azt, hogy az opera fő témáiként a bosszút és az átkot jelöljük meg. Lényegesnek tűnik az a tény, hogy Verdi operájában, bármennyire is erős a két szereplő zenei eszközökkel megvalósuló összerendezése, a szövegekönyv alapján világos határ húzható közöttük: Rigoletto szava a bosszú, míg Monteronéhoz az átok kimondása kötődik, amit Rigoletto (noha több alkalommal is, de) csak felidéz, megismétel (vö.: „quel vecchio maledivami” [„a vén öregember megátkozott”]: első felvonás; illetve „ah, la maledizione!” [„ah, teljesült az átok!”: harmadik felvonás, zárójelenet). A *Tavaszi vizek*nek ezen a pontján Pantaleone alakjában éppen annak eredményeképpen olvad össze a két figura, hogy a Rossini-operából vett idézet révén megjelenő bosszúhoz szintén Pantaleone szavai nyomán kapcsolódik az elbeszélés végén megjelenő átok. Ezt hangsúlyozza az a tény is, amire fentebb már fel-

²⁷⁹ Kivételesen saját fordítás, mivel a műfordításból az „Isten” és a „bohóc” szó is hiányzik, ld. fentebb.

²⁸⁰ Ld. 926, vö. 149/36.

hívtuk a figyelmet, hogy ti. a hős itt először beszél összefüggő (noha rövid) mondatokban. Ami hiányzik Pantaleonéból, az Rigoletto önteltsége, mellyel az elemzett duettben „Isten villámá”-nak, más helyen „büntetés”-nek („punizion”, vö. Rigoletto és Sparafucile jelenete a harmadik felvonásban²⁸¹) nevezi magát. Ez a fajta hübrisz az, ami Verdi operájában véres tragédiához vezet, és ennek hiánya teszi lehetővé azt, hogy a *Tavaszi vizek* a főhős emlékeiből építkező elbeszélés lehessen.

Ha egymás mellé tesszük az „elrontott” olasz szöveget az *Otello*ból, valamint az el nem hangzó, de jelen lévő szövegrészletet a *Rigoletto*ból („Már csak a bosszú vágya hajt”), egyrészt rögtön más megvilágításba kerül Szanyin figyelmetlensége, amikor nem hallja meg, hogy Pantaleone valamit utána kiabál,²⁸² hiszen ekkor éppen annak a szavait hagyja figyelmen kívül, aki ismeri a sorsot, másrészt tökéletesen helyénvalónak tűnik, hogy éppen Pantaleone az, aki a szálloda folyosóján átkokkal illeti Szanyint. Ily módon kapcsolódik ez a rövid jelenet a *Tavaszi vizek* egyéb intertextusaihoz is: a *figyelmen kívül hagyott jóslat*, a *fatum* az *Aeneis*hez kötik az adott részletet, és egyben felerősítik a *fatum* mint kulcsmotívum szerepét is.

Elemzésünkben továbbhaladva nem tekinthetünk el attól, hogy Pantaleone akár mint a *commedia dell'arte* egy szereplője, akár mint az archaikus római komédiából ismert *senex iratus*, akár pedig mint tragikus sorsú bohóc, mégiscsak komikus hőse a *Tavaszi vizek*nek. Ez teszi lehetővé értelmezésünk szerint azt, hogy a többször és többféle módon előre jelzett, véresen tragikus végkifejlet²⁸³ végül mindössze egy nevetéséges öregember átkozódásává átváltozva jelenjék meg a szövegben, ily módon segítve elő azt, hogy Szanyin maga emlékezhessen vissza a tragikus jellegű, de nem tragédiai kimenetelű szerelmi történetre. Azaz a Pantaleone alakján keresztül egyszerre jelen lévő komédiai és tragédiai (prózaí és zenés színházi) tradíció megidézése egy poétikai

²⁸¹ Ld. „Hogyha tudni kívánod, úgy hívják: »Vétek«, / Engem úgy: »Büntetés«,” vö.: „Egli è *Delitto*, *Punizion* son io” – kurziv az eredetiben. Rigoletto és Sparafucile párbeszédei a duettől a harmadik felvonásbeli jelenetig pontosan illusztrálják az *átoktól* („quel vecchio maledivami”) a *büntetésig/bosszúig* („punizion son io”) vezető utat.

²⁸² Ld.: „Nem vette észre, hogy Pantaleone kifutott utána borzas fejével a cukrászbolt ajtaján – valamit kiáltott neki, megremegett, s mintha meg is fenyegette volna felemelt karjával” (890), vö.: „Он и не заметил того, что вслед за ним из двери кондитерской, весь растрепанный, выскочил Панталеоне – и что-то кричал ему, и потрясал, и как будто грозил высоко поднятой рукою” (105/19–22).

²⁸³ Ld. például Klytáimnéstra történetét, melyet az értekezés első fejezetében értelmeztem a *Tavaszi vizek*re vetítve.

eljárás részeként működik. Ennek révén a turgenyevi prózamű önnön értelmezési keretébe vonja az európai drámai hagyomány több rétegét.

Ezt a tényt kiválóan illusztrálja a *Tavaszi vizek*-beli jelenet folytatása, amikor is Pantaleone, miután bemutatta Otello és Iago fent elemzett duettjét, még megpróbál elénekelni egy részletet Cimarosa *Titkos házasság* (*Il matrimonio segreto*) című operájából is. Ezt a művet az operatörténészek gyakran állítják Mozart *Figaro házassága* című operája mellé,²⁸⁴ megjegyezve azonban, hogy Mozart művének robbanékony-ságával ellentétben az *Il matrimonio segreto* inkább csak ártalmatlan. Mint Rossini *Otellója* esetében, fel szokás hívni a figyelmet arra, hogy Giovanni Bertati alkotása kisimítja, ellaposítja azokat a szövegeket, melyek a librettó alapjául szolgáltak, és ily módon az opera „az eredeti társadalmi szatíra helyett csupán gyengéd játszadozás a zűrzavarral”.²⁸⁵ A részlet, melybe Pantaleone belesül, Paolino áriája a második felvonásból: Paolino itt arról beszél, hogy miként szoktathatná meg szerelmét, Carolinát. A történet sokban emlékeztet az archaikus komédia kontextusában a disszertáció első fejezetében bemutatott lányszoktatásokra, szabadítástörténetekre, az ott alkalmazott terminológia szerint Paolino volna az *adulescens*, a szerelmes fiatalember. Pantaleone azáltal, hogy ezt a szerepet próbálja meg elénekelni, egyrészt a dicsekvő öreg karakterét veszi magára (akinek legfontosabb jellemvonása, hogy szeretne fiatalnak látszani, a fiatalokra jellemző dolgokat tenni), másrészt tovább játssza a bohócot, aki utánozza a körülötte lévőket. Bármelyik szempontot vegyük is figyelembe, a komikum forrása feltétlenül az, hogy Pantaleone nem tudja elénekelni azt a fioritúrát, amely egyrészt csak az elbeszélésben említett szöveg *második* elhangzásakor indokolt (lásd a 3. kottapéldát a függelékben), másrészt szigorúan énektechnikai szempontból sokkal egyszerűbb, mint a korábban beidézett részlet Rossini *Otellójából*. Azáltal tehát, hogy indokolatlan helyen elhelyezett, de technikailag viszonylag egyszerű díszítésbe²⁸⁶ sül bele, a hős

²⁸⁴ A *Figaro házassága*, pontosabban az opera nyitánya is említésre kerül a *Tavaszi vizek*ben, mégpedig a wiesbadeni színházi jelenetben, az elbeszélés XXXIX. fejezetében, ld.: „a zenekar *Figaro házassága*-nak a nyitányát játszotta” (910), vö.: „оркестр проиграл увертюру из «Свадьбы Фигаро»” (130/12).

²⁸⁵ Vö.: „Aus der ursprünglichen Gesellschaftssatire ist ein sanftes Verwirrspiel geworden.” Schreiber 2002a: 264. Az opera részletes ismertetését ld. uo. 262–266.

²⁸⁶ A turgenyevi szöveg rá is mutat a fioritura szokatlanságára: „Az öreg valami rendkívül bravúros fioritúrát indított el”, 822, vö.: „Старик начал было какую-то необыкновенную фиориттуру” (22/2–3). A magyar fordításban olvasható „bravúros” szó az orosz szövegben nem szerepel, mindössze „valamilyen szokatlan fioritúra”-ról esik szó. Mindemellett a *szokatlan díszítés* és az ebből adódó *neveriségessé válás* megjelenik egy anekdotában is, melyet Rossini mesélt el Ferdinand Hillenek (idézi

nem egyszerűen eljátssza, hanem *túljátssza* a szerepet, így téve nevetségessé önmagát és ezzel együtt a minden bolondságra kész szerelmes fiatalember karakterét. A szövegrész, ahol Pantaleone kénytelen abbahagyni az éneklést („senza posa cacerà”), az adott szituációban kétféleképpen is értelmezhető, a „posa” szó két jelentésén keresztül. Ez a szó egyfelől megállást, pauzát jelent (a sor fordítása: „megállás nélkül hajtja majd”), másfelől pedig pózt. Ily módon kapcsolódik egyrészt a cselekménybeli jelenethez (megakadás az áriában a megállást jelentő szónál), másrészt az utoljára elhangzó szó, amelybe Pantaleone belegabalyodik, egyben a hős legfőbb alakjegyét, a pózolást, a szerepjátást emeli ki.

A *Titkos házasság* cselekményére tekintve azt látjuk, hogy az európai komédiai hagyományból jól ismert, általunk a *Tavaszi vizekre* vonatkoztatva már kimerítően tárgyalta történetípuson alapszik. Geronimo, a gazdag öreg kereskedő arra törekszik, hogy két lánya (Elisetta és Carolina) közül legalább az egyiket, de lehetőség szerint mindkettőt „méltó módon” adja férjhez: a vőlegénynek nemcsak gazdagnak, hanem előkelőnek is kell lennie. Az események kezdetén azonban Carolina már házas, mivel titokban hozzáment Paolinóhoz, Geronimo segédjéhez. Paolino, hogy megkönnyítse a saját helyzetét, bemutatja Geronimónak Robinson grófot, mint Elisetta lehetséges jövődöbelijét. A következőkben a grófnak megtetszik Carolina, akit engedetlensége miatt kolostorba akarnak zárni. Paolino szökést tervez, amelybe azonban Carolina nem egyezik bele, végül Geronimo lábai elé vetik magukat, aki megenyhül, különösen azután, hogy Robinson hajlandó elvenni Elisettát.

Ha végignézzük az opera szereplőit, nem nehéz felismerni bennük a hagyományos komédiabeli hóstípusok képviselőit: Paolinóban a szerelmes fiatalembert, Carolinában a szüzet,²⁸⁷ Elisettában (aki amint megtudja, hogy kérije egy gróf, elkezdti grófné módjára illegetni magát) a *meretrixet*, Robinsonban a szerelmes öreget, Geronimóban pedig a fősvény kereskedőt és a haragvó öreget (apát). Láthattuk, Pantaleone a fiatal szerelmes szerepébe sül bele, ehhez azonban hozzá kell most tennünk, hogy –

Weinstock 1975: 12–13). Az eset Sinigaglian történt (mely város Pantaleonéval kapcsolatban is említésre kerül, amint erre később ki fogok térni), mikor egy tehetséges, ám képzetlen énekesnő egy harmóniaiilag olyannyira sikerületlen kadenciát énekelt, hogy ezzel köznevetség tárgyává vált.

²⁸⁷ Noha Carolina és Geronimo a cselekmény kezdetén összeházasodtak, a komédiára jellemző hóstípusokba való besorolásuk az opera eseménytörténetéből kiindulva jogosnak tekinthető, egyúttal jó példát is ad arra, hogy a házasság önmagában sem nem célja, sem nem feltétele a cselekmény pozitív végkimenetelének.

az opera cselekményének talaján – éppen a saját maszkja helyett veszi fel Paolinót. A *commedia dell'arte*-ban ugyanis Pantalone velencei kereskedő, zsugori vénember, aki a gyermekei sorsát azok „akarata és hajlandósága ellenére igyekszik elrendezni”.²⁸⁸ A *Tavaszi vizek* Pantaleonéja szintén kötődik a kereskedelemhez (vö. funkciója a cukrászdában, lásd 831, illetve 33/13–14), jellemző rá, a *commedia dell'arte* hőséhez hasonlóan, hogy olyasmivel próbálkozik, amire koránál fogva már nem képes (az egész itt elemzett VI. fejezet ezt illusztrálja), sőt töredezett, komikumba hajlóan kevert, érthetetlen beszéde akár azzal a ténnyel is párhuzamba állítható, hogy a *commedia dell'arte* Pantalonéja mindig velencei dialektusban beszél, az előadás helyszínétől függetlenül.²⁸⁹ Megjegyzendő mindamellett, hogy Pantaleone maga nem kereskedő: a tulajdonost, Giovanni Battistát csak egy kép jeleníti meg a falon, Pantaleone pedig jelen esetben az a bohóc, aki utánozza a gazdag kereskedőt (mint ahogyan Rigolettóként utánozza egyrészt Otellót, másrészt a herceget is). Bohócként viszont akár helyénvalónak is tekinthető, ha több hőst is megjelenít, mint jelen esetben a kereskedőt és a fiatal szerelmest is.

Mindehhez hozzátéve, hogy az ária szövegében több olyan motívum is felmerül, mely lényeges a *Tavaszi vizek*-ben (találkozó a kertben, utazás kocsin stb.), és azt, hogy az opera szereplői közül az akadályt jelentő hős, Geronimo gazdag kereskedő, míg Paolino az ő segédje, első pillantásra azt tapasztaljuk, hogy Pantaleone éneke a *Tavaszi vizek* cselekményéhez sok tekintetben hasonló szituációt domborít ki, de mintha a szerepek összekeveredtek volna. Ha viszont alaposabban megvizsgáljuk a jelenséget, kiderül, hogy a szerelmes fiatalember összekapcsolása a bolti segéddel nem nélkülöz minden alapot Turgenyev elbeszélésében sem. Amint azt korábban is említettük, Kroó Katalin hívta fel a figyelmet arra, hogy Emilio és Gemma alakja a gyógyítási jelenetben egymásra vetítődik azáltal, hogy Emilio életre kelését Szanyin Gemma arcán követi nyomon.²⁹⁰ Hozzátéve ehhez azt, hogy – amint azt az értekezés első fejezetében bemutattuk – Gemma „zárja be” Szanyint a frankfurti tartózkodásba mint cselekményes szituációba azáltal, hogy a Malz-komédiát hallgatva a főhős meg-

²⁸⁸ Ld. Dzsigelov 1962: 113.

²⁸⁹ Mi több, ha nem volt olyan színész, aki ismerte volna a dialektust, át kellett nevezni a szereplőt, ld. uo. 114.

²⁹⁰ Ld. Kroó 2004a: 110–111.

feledkezik az utazásról és lekési a kocsit, talán nem elhamarkodottan vonjuk le azt a következtetést, hogy a megidézett Cimarosa-opera talaján Emilio alakja Gemmának olyan hasonmásaként értelmezhető, aki a szerelmes fiatalember karakterét hordozza. Az a tény pedig, hogy Pantaleone tökéletesen inadekvát módon próbálja élenkelni a „Pria che spunti” kezdetű áriát, utalhat arra, hogy az a szerelmi történet, amelyet éneklésével megjeleníteni próbál, komikus alapon nem jöhet létre. Röviden összefoglalva az eddigieket, arról lehet szó, hogy az a szerelmi történet, amelyben Pantaleone bármilyen szerepet is kaphat, vagy tragikus végkifejletű lesz, vagy pedig nem jut el a végkifejletig, mint ahogyan Pantaleonének sem sikerül eljutnia az ária végéig.

Visszatérve az ária szövegére, megállapíthatjuk, hogy az szinte szóról szóra jósátlanként értelmezhető a *Tavaszi vizek*ben. A következőkben ezt tekintjük át. Az ária első két mondata tökéletes párhuzamba állítható az elbeszélés cselekményével: a „pria che spunti in ciel l’aurora” („mielőtt a hajnal megjelenne az égen”), valamint a „sortiremo [...] per la porta del giardino” („kilépünk majd [...] a kertkapun”) mondat egy az egyben megfeleltethető Gemma és Szanyin *Tavaszi vizek*-beli találkozásának (vö. XXVII. fejezet: „Csendes, langyos, párás volt a reggel”, illetve „Együtt mentek ki a parkból”).²⁹¹ Feltűnő különbség ugyanakkor, hogy míg a *Titkos házasság*ban a szerelmes fiatalember javaslatáról van szó (amelyet Carolina egyébként elutasít), addig a *Tavaszi vizek*ben Gemma jelöli meg a találkozó helyét és idejét. Az ellentmondást némiképp oldja az, amit fentebb Emilióról mint a Gemma karakterében meglévő *adulescens* kivételéről mondtunk, de nem teszi kevésbé feltűnővé azt a tényt, hogy nem Szanyin a kezdeményező fél. Az ária szövegében további ellentmondásos részletekre lehetünk figyelmesek. A következő mondat így hangzik: „tutta pronta una carrozza là da noi si troverà” („ott találunk útra készen egy kocsit”). Szembeötlő a párhuzam a *Tavaszi vizek* cselekményének két kulcsmomentumával: egyrészt azzal, hogy Szanyin lekési a Berlinbe tartó kocsit, ami miatt kénytelen Frankfurtban maradni (vö. VII. fejezet), és így lehetővé válik, hogy egyáltalán létrejöjjön az elbeszélte történet, másrészt pedig azzal a részlettel, mikor Szanyin elindul Polozovához („A szálló

²⁹¹ Ld. 871, vö.: „утро было тихое, теплое, серое” (82/35), ill. 874, vö.: „они вместе вышли из саду” (86/19–20).

előtt már ott állt a négylovas kocsi”).²⁹² Ez utóbbi jelenet cselekményesen kettős kötődésű: Szanyin intenciója és a történet addigi menete alapján funkciója a Gemmával való házasság elősegítése volna, de – amint az egyrészt a továbbiakból, másrészt azonban már az elbeszélés elején a kerettörténetből kiderül – éppen ez az utazás vezet az eltervezett házasság megghiúsulásához. A librettónak ezen pontján sül tehát bele Pantaleone az éneklésbe, ennek ellenére lényeges, hogy foglalkozunk a folytatással is.

Az áriának abban a részében, melyet Pantaleone már nem énekel el, a következő mondat hangzik el: „Da una vecchia mia parente, buona donna assai pietosa, ce n’andremo, cara sposa, e staremo cheti là” („Egy öreg rokonomhoz, egy igen kegyes, bölcs nőhöz megyünk, hitvesem, és ott nyugodtan elleszünk”). Az „öreg rokon” a *Tavaszi vizek*ben vonatkoztatható Frau Lenoréra, ő még akár nevezhető is „assai pietosa”-nak („igen kegyes”-nek). A mondatban megjelenített cselekvés, az elutazás („ce n’andremo”) azonban sehogyan sem illik Frau Lenoréhez, annál inkább Polozovához, aki viszont szintén tekinthető „rokon”-nak a *Tavaszi vizek* azon eljárása alapján, mely a tipizálás révén hangsúlyossá teszi a nemzeti hovatarozást (vö.: Szanyin az idegen környezetből utazik a „sajátjai”, az oroszok közé, mikor Polozovához megy). A bemutatott frázis így alkalmas arra, hogy egymás mellé rendelje Frau Lenorét és Polozovát, akiknek egyébként is közös alakjegyük üzletasszony mivoltuk. Itt említjük meg, hogy a *Titkos házasság* egyik mellékszereplője, Fidalma gazdag özvegy, üzletasszony, akinek eltökélt szándéka, hogy feleségül menjen Paolinóhoz. Ez a házasság a vígopera keretei között természetesen nem jöhet létre, a Pantaleone által megkezdett ária el nem hangzó része viszont előre jelzi a *Tavaszi vizek* cselekményének azon pontját, mikor Polozova, az üzletasszony (aki bizonyos értelmezési szinten „rokon”, és akihez Szanyin kocsin utazik), el is csábítja a főhóst, nemcsak megkísérli azt.

Figyelemre méltó az a tény is, hogy az ária szövege addig a pontig feleltethető meg többé-kevésbé pontosan a *Tavaszi vizek* egyes eseményrészleteinek, amíg Pantaleone éneklí azt. Az elhallgatott részek a fentiek szerint többféle értelmezésre adnak lehetőséget, ami kapcsolatban állhat azzal is, hogy a turgenyevi történetmondás során Szanyin indulása Wiesbadenbe az utolsó pillanat, ahol Pantaleone jelen van az

²⁹² Ld. 890, vö.: „У ворот его гостиницы уже стояла карета” (105/24–25). Érdemes megfigyelni, hogy a VII. fejezetben „дилижанс”, a XXXII-ben „капета” szerepel. Az olasz „carrozza” hangzás alapján ez utóbbihoz sokkal közelebb áll.

elbeszélés cselekményidejében (leszámítva a kerettörténetet, amiről fentebb szoltunk). Az ária jóslatszerűsége jóval konkrétabb azokon a helyeken, amelyek olyan eseményekre utalnak, melyeknek Pantaleone is részese (ezeket a sorokat el is énekli), és akkor kezd többértelművé válni, mikor olyan eseményekre utal, amelyek a hős távollétében zajlanak majd le (ezek a részek nem hangzanak el az énekls során).

Mindezt azzal a korábbi megállapításunkkal együtt vizsgálva, mely szerint Pantaleone jelenléte, illetve távolléte jelzi az elbeszélés komikus háttérének kiépülését, illetve lebontását, azt a következtetést vonhatjuk le, hogy Pantaleone az elemzett szituációban meg tudja jósolni mindazokat az eseményeket, melyek a *Tavaszi vizek*ben komikus háttér előtt zajlanak, de szavai többértelművé, jóslata megfejthetlenné vagy eltúlzottá válik akkor, amikor más modalitású háttér előtt játszódik a cselekmény.

Ahhoz tehát, hogy a *Tavaszi vizek* keretein belül értelmezhetővé váljanak a néhány sornyi beidézett operarészletek, szükség volt mindazokra a tévedésekre, hibákra, melyek látszólag érthetetlen módon terhelik a szöveget. Visszakanyarodva Pantaleone funkciójához az elemzett jelenetben, nem szabad elfeledkezni arról sem, hogy noha a bohóc, a pozór csak utánóz, azok a jelenségek, illetve azok a személyek, amelyeket vagy akiket imitál, valóság, legyen szó a *commedia dell'arte* eredeténél szereplő „pianta leonóról” (a dicsőséges hódító utánzata), a *Rigoletto* kapcsán bemutatott zenei intertextusról, a gazdáját utánzó udvari bolondról, vagy éppen a *Tavaszi vizek* komédiabeli hősöket imitáló szereplőjéről. Az utánzás révén beidézett szituációk jóslat-értéke ezáltal új megvilágításba kerül: egyrészt lehet ugyan, hogy nem történik véres tragédia, az eljátszott szerep mégis előrevetíti a cselekmény tragikum felé hajló végkifejletét. Másrészt a végig nem énekelt ária előre jelzi a végig nem játszott komédiát, a komikus utánzás megszakadása egyszersmind rámutat a történet komédia jellegű befejezésének lehetőségére is.

Lényeges továbbá, hogy Cimarosa és Rossini esetében nem egyszerűen az olasz opera történetének két kiemelkedő alkotójáról van szó. Stendhal, általunk már többször is idézett Rossini-életrajzában írja a következőt a *Tancredi* velencei sikerével kapcsolatban: „A *dilettanték* áradozva mondogatták egymásnak: »Föltámadt a mi kedves Cimarosánk!« Ez azonban több volt: új örömek, új hatások. Rossini előtt az *opera seriában* jócskán akadt hosszadalmasság és erőtlenség [...] Rossini pedig belevitte

ebbe a műfajba a vígopera tűzét, élénkségét, tökéletességét”.²⁹³ Néhány sorral korábban pedig azt olvashatjuk, hogy „[a] gondolástól a legelőkelőbb főúrig mindenki ezt fújta: *Ti rivedrò, mi rivedrai*”.²⁹⁴ A *Tavaszi vizek* értelmezési keretében meg kell ragadnunk néhány lényeges érintkezési pontot. A velencei közönség „áradozását” egy olyan részlet felidézésével illusztrálja Stendhal, mely a *viszontlátás, újratalálkozás* motívumán keresztül kapcsolódik a turgenyevi elbeszélésben megragadható *elhagyáshoz és visszatéréshez*, melyről Kroó Katalin a következőképpen ír: „az *elhagyás* és *visszatérés* a kép narrativizálásának és az idő folyamattá teljesítésének a motívikus, szüzsés, intertextuális foglalatja”.²⁹⁵ A felidézett jelenet²⁹⁶ a *Tancredi*-ből azonban nem csupán a szerelmesek (újra) egymásra találását emeli ki, hanem egymás mellé állítja a *visszatérést a hazába* („Oh patria! [...] alfine a te ritorno!”), a *szerelmes viszontlátását* („mi rivedrai, ti rivedrò”), melynek előfeltétele *az okozott fájdalom megbocsátása* („di tante pene [...] spero mercè”); valamint a *titkos találkozást az idegen nővel* („uno straniero cavalier desia occultamente favellarle”).

Egy meglehetősen bonyolult hivatkozási rendszer épül itt ki Turgenyev művében, melyet vázlatosan a következőképpen írhatunk le: a Roselli család, ezen belül is elsősorban Pantaleone alakjának révén a szövegbe idéződik Rossini operaművészete, azon belül is az *opera seria*, konkrétan az *Otello*. A hangfajok (tenor – bariton) problémáján keresztül válik a hivatkozási rendszer részévé Verdi *Rigolettója*, melyről a Verdi-kutatás eredményeit figyelembe véve megállapítottuk, hogy egyik központi jelenete, a „bosszúkéttős”, intertextuális viszonyban látszik lenni a Pantaleone által felidézett Otello–Iago duettel. Ezek után jelenik meg a *Tavaszi vizekben*, még mindig Pantaleone „előadásában” Domenico Cimarosa népszerű vígoperája, a *Titkos házasság*. Kimutattuk, hogy Pantaleone szavai Manuel Garcíáról egybecsengenek azzal, amit Stendhal, Rossini XIX. századi életrajzírója az *Otello* című operáról mondott, ezáltal emelve be az értelmezésbe a *Rossini életét*. E munkának egy korábbi fejezetében olvashatók az általunk fentebb idézett szavak, melyek azt tanúsítják, hogy a be-

²⁹³ Stendhal i. m. 310. Rossini *opera seriáiról* és azoknak kortárs (elsősorban német) fogadtatásáról a zeneesztétika szempontjából a modern kritikában ld. Dahlhaus 2003a.

²⁹⁴ Uo. 309. Az olasz szöveg magyarul így hangzik: „vizzontlátlak majd, vizzontlátsz majd”.

²⁹⁵ Kroó 2004a: 141. A *találkozás* motívumának vizsgálatát Lucien Dällenbach „kicsinyítő tükör”-elméletének fényében ld. Trombitás 2004.

²⁹⁶ I. felvonás 5. jelenet, Tancredi recitativója és cavatinája, ld. Rossini 1984: 107–126.

fogadói közösség Gioachino Rossini Cimarosa méltó utódának tartotta, *Tancredi* című alkotását pedig a cimarosai operahagyomány újjászületéseként ünnepelte. Mindebből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a Pantaleone alakján keresztül felidézett művek nemcsak mint önálló operák jelennek itt meg, hanem mint a XVIII–XIX. századi olasz opera történetének egymással összefüggő alkotásai, azaz mint az operatörténeti *hagyomány* részei. Sőt Turgenyev szövegében éppen ez a három műalkotás az, amely két különböző kapcsolódási módon keresztül, egyrészt az *Otello* és a *Rigoletto* között kimutatható intertextuális kapcsolat révén, másrészt pedig a Stendhal Rossini-életrajzában megírt, a velencei közönség befogadói tudatában létrejött történeti összekapcsolás nyomán *létrehozza* az olasz opera „hagyomány”-át a *Tavaszi vizekben*.

Ahogy azt fentebb idéztük, Stendhal Rossini az *opera seria* mint *műfaj* megújítóját méltatja. A bemutatott részlet folytatásában kitér a biográfus arra is, hogy „az igazi vígopera, az, amelyiknek a librettóit Tita di Lorenzi írta *nápolyi dialektusban*, Paisiellóval, *Cimarosával* és Fioravantival érte el tetőpontját”,²⁹⁷ Rossini pedig ekképpen mutatja be: „sikerének az a titka, hogy az égi lángot, mely a vígoperában talált tűzhelyet magának, átvitte a *di mezzo carattere* operába, amilyen *A seviliai borbély*, meg a komoly operába, amilyen a *Tankréd*”.²⁹⁸ Azt látjuk tehát, hogy – Stendhal, ezáltal pedig egyúttal a XIX. századi művelt közönség értékelése szerint – Rossini operaművészetének jelentősége többek között a *műfaji hagyomány alkotó újrárásában* ragadható meg, mégpedig oly módon, hogy a nápolyi *opera buffa* talaján Velencében „életet [vitt] az *opera seriába*”.²⁹⁹ Itt érdemes megjegyezni, hogy a *Tancredit* megelőzően Rossini Velencében mint vígoperaszerző volt jelen,³⁰⁰ ez esetben tehát az *opera seria* a szerző életének e szakaszában időrendben a *buffát* követi. Operatörténeti szempontból a jelenséget Stendhal leírása alapján úgy értelmezhetjük, hogy Rossini a Cimarosa névvel fémjelzett nápolyi vígoperai hagyomány alkotó továbbírásának folyamatában jut el velencei tartózkodása során az új *opera buffa* keresztül a megújított *opera seria*ig. A *Tavaszi vizekre* vetítve mindezt szembevetendő a hasonlóság azzal az eljárással, amelyet az elbeszélésben megjelenő, a drámai

²⁹⁷ Stendhal i. m. 310. Kiemelések – K. G.

²⁹⁸ Uo.

²⁹⁹ Uo. 311.

³⁰⁰ Vö. Miller 1994: 370.

műnemhez tartozó intertextusok elemzésekor bemutattunk: az elbeszélésben megidéződik az *inclusa*-történetet középpontba állító komédiai hagyomány a maga történetiségében (az archaikus római komédiától Beaumarchais alkotásáig), és ennek a hagyománynak a talaján, másodlagos intertextusként jelenik meg a Klytáimnéstra történetét feldolgozó tragédiai tradíció. Mindennek fényében a VI. fejezetben olvasható „opera”-jelenetek értelmezése során arra következtethetünk, hogy olyan komplex intertextuális eljárásról van szó, mely az értekezésben korábban „hagyomány”-ként definiált szövegek összességét (szövegmodozatokat) azok egymás között kialakuló viszonyaival együtt, a hagyomány történetiségét kiemelve ragadja meg. Ez a hagyomány az általunk a fentiekben feltárt zenetörténeti-műfajttörténeti háttérszöveg révén van jelen Turgenyev művében, mely háttérszöveg explicit módon nem, csak a befogadói közösség (feltételezett) kulturális ismereteinek eredményeképpen. Ennek megvalósításához szükség van az olvasó művelődéstörténeti tárgyú előzetes tudásának modellálására is. Erre alapozva jön létre a *Tavaszi vizek*ben egy olyan metaszövegsík, mely tudósít egyrészt az elbeszélésben tetten érhető szövegközi poétika egyik hozadékaról – ide kapcsoltuk a korábbiakban a másodlagos intertextualitásnak azt a jelenségét, mely mind az *inclusa*-alaknál (lásd a drámánál a komédiai és a tragédiai megformálások elsődlegességének és másodlagosságának a viszonyát), mind az operatörténet fent bemutatott alkotásai kapcsán (lásd Stendhal írását Rossini és Cimarosa kapcsolatáról az *opera seria* és az *opera buffa* összefüggéseit tekintve) megfigyelhető; másrészt, a mondottakból következően, az említett metaszövegsík képes arra, hogy az értelmezés középpontjába állítsa a *műfajiság* kérdését annak történetiségében. Ez a poétikai eljárás sok tekintetben hasonlít arra, amit Lucien Dällenbach *kicsinyítő tükör*nek nevez.³⁰¹ A *Tavaszi vizek*ben az olvasó előzetes művelődéstörténeti ismereteire alapozó, az intertextuális hálózat szintjén megjelenő műfajttörténeti információ ugyanis, amint azt láthattuk, egyben modelljét képezi a Turgenyev elbeszélésében feltárható szövegközi poétikának, közelebből a másodlagos intertextualitás jelenségének. Ez esetben tehát a kicsinyítő tükör nem a narratív struktúrában értelmezhető, ezáltal nem írható le a retrospektivitás/prospektivitás³⁰² dimenziójában, mivel nem az el-

³⁰¹ Ld. Dällenbach 1996: 52–53.

³⁰² Ld. uo. 56–61.

beszélés eseménytörténetéről, illetve szemantikai szűzséjéről,³⁰³ hanem a *Tavaszi vizek* szövegközi gyakorlatáról szolgál információval. A feltárt jelenséget így Dällenbach nyomán az intertextuális poétika révén létrejövő *metatextuális kicsinyítő tükör*nek nevezhetjük. Ez alatt azt értjük, hogy a szövegközi viszonyrendszer működése során létrejön egy olyan, az absztrakció magas fokát képviselő, a befogadó előzetes ismereteire nagy mértékben építő metaszöveg, mely sűrített módon információt szolgáltat magának az intertextuális hálózatnak a működéséről.

2. „Dove 'l si suona” – Dante művészete

Az előző részben elemzett jelenetet, mondhatjuk, közrefogja egy olasz nyelven elhangzó mondat: „il paese del Dante”,³⁰⁴ mely először Pantaleone, másodsor pedig az elbeszélő szavaiban lelhető fel, aki az utóbbi helyen Szanyint idézi. Turgenyev és Dante kapcsolata csak a legutóbbi időkben vált a kritikai irodalom tárgyává, e szempontból úttörő munkának tekinthető Tatjana Trofimova 2004-ben megjelent *Turgenyev és Dante* című tanulmánya.³⁰⁵ A kutató, miután Turgenyev levelezéséből vett idézetekkel támasztja alá, hogy az író igen jól ismerte Dante művészetét,³⁰⁶ kimutatja a dantei elemeket a szerző több alkotásában is. Az interpretációban kiemelt helyet foglal el a *Tavaszi vizek*ben fellelhető dantei intertextus elemzése, melyet a következőkben röviden ismertetünk.

Trofimova álláspontja szerint „a turgenyevi elbeszélés alapját az *Isteni színjáték* képezi”, „a *Tavaszi vizek* szűzsége »dantei modell« szerint épül ki”.³⁰⁷ A kutató alapos és kimerítő interpretációjának alapja a *Tavaszi vizek*nek a dantei életmű talaján kiépülő mitopoétikus olvasata. A *Isteni színjáték* és *Az új élet* kínálta párhuzamok feltérképezése nyomán jut el arra a következtetésre, hogy Turgenyev műve, mely kom-

³⁰³ A fogalom definícióját ld. Kroó 2002a: 374–375.

³⁰⁴ Ld. 821 és 823 (ez utóbbi helyen magyarul, annak ellenére, hogy az eredetiben olaszul szerepel), vö. 21/2 és 22/15.

³⁰⁵ Trofimova 2004.

³⁰⁶ Vö.: „творчество великого итальянца было хорошо знакомо Тургеневу”, uo. 170.

³⁰⁷ Uo. 176.

pozíciós síkon „megfelel az *Isteni színjáték* kompozíciója tükröződésének”,³⁰⁸ olyan, szintén Dantéra visszavezethető ideát fejez ki, mely úgy írható le, mint „az ember erkölcsi degradációja, »bukása«. Ez abban áll, hogy a tiszta és ragyogó szerelmet elutasító emberre, aki elárulta ideáljait, lelki »bukás«, lelki »halál« vár”, ennek ellenére főhősének „az író újra jogot ad a választásra”,³⁰⁹ ezt fejezi ki a cselekmény végének lezáratlansága, az amerikai út megvalósulásának kérdésessége is.

Amint az a fenti összefoglalóból is kitűnik, jelen értekezés interpretációs eredményei lényeges szempontokból eltérnek Trofimova megállapításaitól. Ezt annak tudjuk be, hogy a kutató – ellentétben más, általunk korábban már idézett intertextuális szövegelemzések gyakorlatával – arra tesz kísérletet, hogy *kizárólag* Dante művészetének kontextusában értelmezze a *Tavaszi vizeket*. Az alábbiakban az itt ismertetett úttörő jelentőségű kutatás eredményeit is figyelembe véve próbáljuk meghatározni a Dante-intertextusok funkcióját Turgenyev elbeszélésében.

Ezen a ponton térünk vissza két, fentebb már röviden érintett részlethez (a VI. fejezethez kapcsolódóan), melyek a XIX. századi általános műveltség kérdését érintik, és kapcsolatba hozhatók a hősök kulturális tudatával, ennek révén pedig a *Tavaszi vizek*ben megjelenített kulturális emlékezettel is. Kiindulópontunk Pantaleone neve és élettörténete lesz, melynek alapján azt fogjuk bemutatni, miképpen szivárog be az elbeszélés hamarosan ismét felidézendő jelenetébe az itáliai kulturális hagyomány több aspektusa a történetiség szempontját előtérbe állítva, és hogyan kapcsolódik mindez – az eddig elmondottakon túl – a *Tavaszi vizek*ben kiépülő intertextuális hálózathoz.

Pantaleone, mikor a VI. fejezetben karrierjéről mesél, két várost említ: származási helyeként Varesét (Lombardia) – ennek ellentmond az V. fejezetben olvasható narrátorai közlés: „sinigagliai eredetű volt”³¹⁰ –, énekesi pályafutásának színhelyeként pedig Modenát (Emilia Romagna). Ezekhez kapcsolódik az intertextuális jelentésképzés révén Velence (mint a *commedia dell'arte* Pantalónéjának és Otellónak, a velencei mórnak a hazája) és Nápoly (mint Manuel García itáliai sikereinek, valamint Rossini *Otello*ja bemutatójának színhelye). A felsorolt helynevek tulajdonképpen le-

³⁰⁸ Uo. 182.

³⁰⁹ Uo.

³¹⁰ Ld. 819, vö.: „родом был он из Синигальи” (18/17). A Pantaleone alakjához kötődő földrajzi nevek kérdése ebben a fejezetben még többször lesz az elemzés tárgya.

fedik egész Itáliát, Lombardiától Sziciliáig (Nápoly a Szicíliai Királysághoz tartozott), mely tényből két következtetés is levonható. Egyrészt Pantaleone alakjában nemcsak műfajilag (komédia, tragédia, opera) és történetileg (a *commedia dell'artè*től Rossini-ig), hanem földrajzilag is megjelenik egész Itália kultúrája, másrészt mindez magyarázatot adhat a hős kevert, sokszor érthetetlen nyelvére is, hiszen olyan dialektusterületekről van szó, melyek beszélői még ma is csak igen nehezen értik egymást. Ebben a metapoétikai kontextusban látjuk értelmezhetőnek a szövegben megjelenő „il paese del [sic!]”³¹¹ Dante” („Dante országa”) kifejezést, mely a jelenet elején Pantaleone szájából hangzik el, a végén pedig a Szanyin szavait közvetítő narrátor közlésének része, ez utóbbi alkalommal a következő frázissal kiegészülve: „dove il si suona” („ahol a »si« hangzik”). Ebben az összefüggésben Dante mint az olasz irodalmi nyelv és ezáltal az egységes itáliai kultúra egyik megteremtője áll előttünk. Két tény bizonyulhat itt figyelemre méltónak: az egyik a „del Dante” szókapcsolat, mely az olasz irodalmi nyelv szabályai szerint helytelen, ugyanis a Dante (mint keresztnév) névelő *nélkül* használatos, a helyes változat „di Dante” lenne. (NB. a velencei dialektusban előfordul határozott névelő keresztnévek előtt, de kizárólag női nevek esetében tekinthető szabályszerűnek). A másik, a „dove il si suona” frázis – még mindig a nyelvváltozatok szintjén –, magát az olasz irodalmi nyelvet jelenti, melyet Dante többek között *Az új életben (Vita nuova)* „la lingua di sì”-ként említ, ellentétbe állítva azt a beszélt köznyelvvél („la lingua d’oco”).

Érdemesnek tűnik közelebbről is megvizsgálni a *Vita nuova* XXV. fejezetében leírtakat. Nemcsak arról van szó ugyanis, hogy a „lingua di sì” vált az olasz irodalmi nyelvvé, hanem arról is, hogy ez milyen műfajokon keresztül, milyen irodalomtörténeti kontextusban történt. Dante véleménye szerint ezen a nyelven először olyan asszonyhoz szólt a költő, akinek nehezebbre esett a latin irodalmi szövegek megértése: „Az elsőt, aki köznyelvű költőként kezdett verselni, az indította, hogy szavait hölgyével, akinek keserves volt latin versekkel bajlódnia, meg akarta értetni”³¹² és ily módon ez a nyelv vált alkalmassá arra, hogy a szerelem (a szerelmi költészet) nyelve

³¹¹ A nyelvi hibáért Szanyin téves emlékezete lehet felelős; ez egyben a rosszul elsajátított kultúrára is utalhat, mely az elbeszélés egyik alapvető metapoétikai témája.

³¹² Ld. Dante 1965: 44 (= *Az új élet* XXV), vö: „E ’l primo che cominciò a dire sì come poeta volgare, si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, a la quale era malagevole d’intendere li versi latini”, uő 1950: 53.

legyen: „való, hogy a költészetnek ezt a módját eredetileg azért fedezték fel, hogy szerelemről énekeljenek”.³¹³ Ezt a jelenséget Dante mint az itáliai művelődéstörténet egyik fordulópontját jelöli meg: ekkor kezdődik a vers és a próza kétnyelvűségének a kora, a költészet nyelve a *volgare* lesz, míg a prózáé a latin marad. Ezt a tényt vissza-kövte Pantaleone alakjához, a következőket állapíthatjuk meg: a hős énekelt-szavalt (mindenesetre verses-művészi) szövegei ha nem is rögtön érthetők, de viszonylag könnyen megfejthetők (lásd a dialektusok problémáját fentebb), míg „hétköznapi” közlései, „prózai” szövegei (melyek nem kapcsolódnak más művészi szöveghez), a hallgatóság számára nehezen vagy sehogyan sem értelmezhetők, mivel nem az érthető (köz)nyelven szólnak, hanem egy, a befogadó közönség számára idegen keveréknyelven. Metapoétikai síkon értelmezve mindezt arra a következtetésre juthatunk, hogy a *Tavaszi vizek* interpretációja során Turgenyev elbeszélésének lényegi közlése a beidézett művészi szövegek révén létrejövő intertextuális hálózat megfejtésének nyomán tárul fel. Az elbeszélés cselekményében a motiválatlannak (ezért: érthetetlennek) tűnő részletek, hasonlóan Pantaleone érthetetlen szavaihoz, arra hívják fel a figyelmet, hogy a szövegek közötti poétika síkján vizsgálódva, művészi szövegek bevonásának segítségével tárjuk fel a turgenyevi műalkotás értelmét.

Van a Szanyinhoz köthető olasz mondatnak egy másik, hasonlóan lényeges irodalomtörténeti vonatkozása is: a „paese del Dante, dove il sì suona” frázis második része csaknem szó szerinti idézet az *Isteni színjáték*ból, a *Pokol XXXIII. énekéből*:

*Ahi Pisa, vituperio de le genti
del bel paese là dove 'l sì suona [...]*

*(Aj, Pisa, örök botrány fogsz maradni
a szép hazában, ahol a sì járja [...])³¹⁴*

Az intertextuális szignál újra felidézi Toscanát, de nem Dante városát, hanem annak szomszédját és halálos ellenségét, Pisát, és, ami ennél is lényegesebb, a következő mondatdal együtt, mely tisztán a narrátori kompetenciába tartozónak minősíthető

³¹³ Ld. uo., vö.: „con ciò sia cosa che cotale modo di parlare fosse dal principio trovato per dire d'amore”.

³¹⁴ *Inf.* XXXIII, 79–80.

(„Ez a mondás meg a »Lasciate ogni speranza« volt a fiatal utazó egész olasz költői felszerelése”³¹⁵), egyértelműen kijelöli a dantei *Poklot*: az első részlet az eleven kárhozottakat bemutató szöveghelyen szerepel, ami a Pokol kilencedik körében, a Pokol fenekén található, a második pedig annak bejárata, a Pokol kapujának felirata (III. ének):

PER ME SI VA NE LA CITTÀ DOLENTE,
PER ME SI VA NE L'ETERNO DOLORE,
PER ME SI VA TRA LA PERDUTA GENTE.
GIUSTIZIA MOSSE IL MIO ALTO FATTORE;
FECEMI LA DIVINA PODESTATE,
LA SOMMA SAPIENZA E 'L PRIMO AMORE.
DINANZI A ME NON FUOR COSE CREATE
SE NON ETTERNE, E IO ETTERNA DURO.
LASCiate OGNI SPERANZA, VOI CH'INTRATE.

(»Én rajtam keresztül jutsz a kinnal telt hazába,
én rajtam át oda, hol nincs vigasság,
rajtam a kárhozott nép városába.
Nagy Alkotóm vezette az igazság;
Isten Hatalma emelt égi kénnyel,
az ő Szeretet és a fő Okosság.
Én nem vagyok egykoru semmi lénnyel,
csakán örökkel; s én örökké állok.
Ki itt belépsz, hagyj fel minden reménnyel!«)³¹⁶

Korábbi elemzéseink fényében a következő részleteket kell kiemelnünk a fent idézett szövegből. A 2–3. sorokban a „fájdalom” („dolore”) megfeleltethető a *Tavaszi vizek* kerettörténetében megjelenő „szenvedés”-nek („страдание”), a „kárhozott nép” („la perduta gente”) párhuzamba állítható a Szanyin képzetében végigvonuló generációkkal, melyek számára nem talál kegyelmet („egy sem bizonyult érdemesnek a kegyelemre”³¹⁷). A 4. sorban az „igazság” („giustizia”) felidézi az általunk korábban már elemzett igazságosság/jogszerűség problémakörét, ezáltal a turgenyevi elbeszélésben megjelenő értékrendek kérdését. A 6. sorban egymás mellé állított „legfőbb bölcsesség” („la somma sapienza”) és „az első szerelem” („il primo amore”) pedig

³¹⁵ Ld. 823, vö.: „Эта фраза вместе с «Lasciate ogni speranza» составляла весь поэтический итальянский багаж молодого туриста” (22/16–17).

³¹⁶ *Inf.* III, 1–9.

³¹⁷ Ld. 811, vö.: „ни один не находил пощады перед ним”, 8/8–9.

metaszövegi síkon értelmezve mintegy kulcsot ad a *Tavaszi vizek*hez: az első szerelem felidézése révén elnyert bölcsességet tárja fel, mely alkalmassá teszi a főhőst az elbeszélte történet alapját adó visszaemlékezés létrehozására. Ezt támasztja alá az előző sorban szereplő „fecemi” (létrehozott/megalkotott engem) szó metaszöveg-szintű értelmezése: a -mi *particella* a szó szoros értelmében ugyan a Pokol kapuját jelöli, átvitt értelemben magát a Poklot mint (metafizikai) helyet, mindazonáltal értelmezhető a *Pokolra* mint irodalmi műalkotásra vonatkoztatva is, azaz a szöveg *az első szerelem révén elnyert legfőbb bölcsességben megnyilvánuló isteni hatalom* által jön létre.

A fentebb idézett narrátor közlés szerint tehát Szanyin ismeretei az olasz költésről kimerülnek két frázisban, melyek azonban Dante *Pokl*ának határait jelölik (a kaput és a Pokol fenekét), ily módon az ironikus tónusú elbeszélői hang, mely első olvasatban a főhős műveletlenségére utalna, az intertextuális hálózat továbbszövéssel éppen azt tárja fel, hogy Szanyin nemcsak az alvilág határait ismeri, de képes arra is, hogy az (emlékezet mélységeibe történő) alászállás nyomán létrehozza immár saját alkotását, a *Tavaszi vizek* szövegének alapját képező emlékezésfolyamot.

Dante szövege ily módon kötődik az elbeszélés más intertextusaihoz is, jelen esetben az alvilágjárás motívumán keresztül az *Aeneis* VI. énekéhez, illetve a *Metamorphoses*-beli Orpheus-történethez. Az egyes intertextusok közötti kapcsolat azonban nem merül ki ennyiben. A *Tavaszi vizek*ben beidézett részlet a *Pokol* XXXIII. énekéből, láthattuk, Pisára vonatkozik. Korábbi kutatásaink fényében, különösen az *Aeneis*re és az antik tragédia-hagyományra vonatkozóan, felidézzük a város egyik eredetmondáját: az *Oxford Classical Dictionary* „Pisae”-szócikke szerint³¹⁸ létezik egy hagyomány, mely szerint a várost az árkádiai Pisa lakói alapították egy bizonyos Pelops nevű király vezetésével, a trójai háború után. Ez a hagyomány azonban egyetlen latin nyelvű szövegben fordul elő, mégpedig Serviusnak az *Aeneis* X. énekéhez fűzött kommentárjában (Serv. ad A X, 179). Az *Aeneis*ben Pisae mint etruszk város kerül említésre (X, 180), de a 179. sorban megnevezett folyó, az Alpheus Árkádiában található, Pisa és Élis között. Ebből a tényből kiindulva magyarázza Servius a helyet az etruszai Pisae egyfajta eredetmondájaként, azaz hogy a várost peloponésszoiak alapították a trójai háború után. A Servius által is említett Pelops király természetesen

³¹⁸ Ld. OCID 694.

nem lehet azonos azzal a Pelopsszal, akinek leszármazottai között találjuk Thyestést, Agamemnónt és Menelaost, de a névazonosság önmagában is elég ahhoz, hogy kapcsolatot teremtsen – immár a *Tavaszi vizek* intertextuális hálózatán belül – az *Aeneis*, illetve az antik tragédia hagyománynak az átírásként szóló alkotásai között, melyek közül az *Oresteia*val részletesen foglalkoztunk.

Az *Aeneis* talaján maradvá kell jegyeznünk, hogy a serviusi kommentár révén áthagyományozódott eredetmonda igen furcsa következtetésekre juttatja az olvasót. Aeneas az Agamemnón serege által elpusztított Trójából hajózik Itáliába, ahol az etrusiai Pisae lakói (akik viszont legalábbis névazonosság – Pelops király – révén kötődnek az átírásként családjaéhoz), immár szövetségesei az öslakosok ellen vívott háborúban. Ezáltal megbonyolódik a *saját/idegen, szövetségesség/ellenség* viszonyrendszere, minthogy a korábbi halálos ellenség leszármazottai lesznek a hős szövetségesei az új harcban. Mindez a *Tavaszi vizekre* vonatkoztatva ismét problémává avatja a *saját* és az *idegen* viszonyát. Ennek egy aspektusát korábban, az *Aeneis* IV. énekével kiépülő szövegközi kapcsolat elemzésekor részletesen bemutattuk, most arra kell felhívunk a figyelmet, hogy az interpretált szöveghelyen, a *Tavaszi vizek* VI. fejezetében az olasz kultúra anyanyelvi hordozójaként megjelenő Pantaleone mellett Szanyin olyan irodalmi hősként áll előttünk, aki az intertextuális jelentésképződés szintjén képes közvetíteni Danténak, azaz az olasz irodalmi nyelv megalkotójának és az olasz irodalomtörténet egyik legjelentősebb alkotójának életművét. Így rajta keresztül válik lehetségessé az elsajátított idegen hagyománynak nemcsak a reprodukciója, hanem annak alkotó módon való újraértelmezése, ha úgy tetszik, továbbírása is.

Az *Isteni színjáték* még egy ponton kapcsolódik mindahhoz, amit a *Tavaszi vizek* intertextuális gyakorlatának feltárása révén korábban már kimutattunk. Az archaikus komédia hagyományának megjelenése során felhívtuk a figyelmet arra, hogy a Saturnalia világrajzának keretein belül nem értelmezhető Szanyin története a megcsalás, illetve az árulás fogalmaival. A fentebb idézett Dante-hely viszont éppen ezt a kérdéskört világítja meg egy másik oldalról: a XXXIII. ének a Pokol kilencedik körének azt a részét mutatja, melyben az árulók szenvednek. Tisztázásra szorult mindazonáltal az *árulás* fogalma. Dante szövegének ezen a helyén egyértelműen olyan alakokról van szó, akik politikai értelemben tekinthetők árulóknak, más szóval haza-

árulokról beszélhetünk. Szanyin esetében ilyen árulásról nem lehet szó, hiszen, mint azt korábban bemutattuk, az ő esetében az árulás a cselekmény szintjén a szerelmi történet keretei között történik meg (ha egyáltalán megtörténik). Mindazonáltal ha figyelembe vesszük mindazt, amit Szanyin két szerelmi története és a Dido és Aeneas-történet közötti párhuzamokról, többszörös megfeleltetésekről és bonyolult összerendezésekről korábban elmondtunk, Szanyin kapcsolata az idegen nővel (Gemmával), illetve alkalmazkodása az idegen szokásokhoz (a cselekmény szintjén ez például a kártyajáték, az intertextualitás rétegében Dante művészetének elmélyült ismerete) valóban a hazaárulás egyfajta variánsaként értelmezhető, mint ahogy – a maga helyén ezt már részletesen bemutattuk – az *Aeneis* IV. énekében Aeneas bűnűl is azt róják fel az istenek, hogy idegen földön idegen nővel kezdett szerelmi viszonyt, és ráadásul fel is vette az idegen udvar szokásait. Tovább bonyolítja a helyzetet az, hogy az elemzett szövegrészletben kétszer fordul elő az „il paese del Dante” kifejezés, először Pantaleone szájából, aki hazáját nevezi így, másodszor Szanyin említi, az *Isteni színjáték*ból származó idézet előtt. Ez utóbbi helyen a „haza” („paese”) szó arra az országra vonatkozik, melynek Pisa városa gyalázatára („vituperio”) vált. A „vituperio” etimológiailag a latin „vitium” („bűn”) szóval áll kapcsolatban, ezt figyelembe véve értelmezhető úgy is, mint „bűnnel szennyezett”, „büntől gyalázott”. Olyan vidékről van tehát szó, melyen foltot ejtett az árulás bűne; ezt jelöli meg Pantaleone szülőföldként, és ez a tudás képezi Szanyin kulturális ismereteinek egyik alapját. Mindebből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy az idegen szokások felvétele (lásd fentebb) az intertextuális meghatározottság szintjén kibővül: Szanyin „árulása”, „hűtlensége” egyszerre része a Roselli-ház szokásrendszerének, ha úgy tetszik, kulturális hagyományának és eszköze az „idegen” környezetből való megszabadulásnak.

Ezen a ponton érdemes visszatérni a Pantaleone előtörténetében megjelenő földrajzi nevekhez, elsősorban azokhoz, melyek a hős szülőföldjét határozzák meg. A narrátor a VI. fejezetben, Pantaleone szavait közvetítve Varesét jelöli meg ekként: „neki, varesei Pantaleone Cippatolónak [sic!]”,³¹⁹ ugyanennek a közlésnek a részeként hangzik el a fentebb körüljárt „il paese del Dante” kifejezés is. Az V. fejezetben azonban, mint ezt korábban már említettük, szintén az elbeszélő illetékességi szint-

³¹⁹ Ld. 821, vö.: „ему, Панталеоне Чиппатоло из Варезе” (20/33).

jéhez köthető közlés Sinigagliát jelöli meg „eredet”-ként.³²⁰ Pantaleone előtörténete tehát több módon is elmesélésre kerül, és amint látható, mindkét alkalommal a narrátori szöveg adja át az információkat. Szembetűnő a különbség azonban az információ „forrása” között: a VI. fejezetben az elbeszélő Pantaleone szavait közvetíti (vö.: „Pantaleone [...] kijelenette”³²¹), az V.-ben ezzel szemben csak annyi derül ki, hogy ez a tudás a Roselli családhoz köthető, vö.: „Pantaleonét is bemutatják. Kiderült, hogy [...]”.³²² A személytelen szerkesztésből kitűnik, hogy mindaz, amit az ez után következő leírásból megtudunk, nem köthető egyetlen személyhez, a cselekményes szituáció (Szanyin vendégsége a Roselli-házban) utal arra, hogy a *család közös tudásáról*, ha úgy tetszik, *családi hagyományról* van szó. Korábban rámutattunk a Pantaleonével kapcsolatban megjelenő helynevek azon funkciójára, mely arra szolgál, hogy a hőst földrajzi értelemben az egész itáliai kultúra hordozójává tegye. Sinigaglia említése azonban a Pantaleone névvel együtt újra Dantéhoz, közelebből a *Paradicsomhoz*, a XVI. ének következő részleteihez utalja az olvasót:

*al suo Leon cinquecento cinquanta
e trenta fiate venne questo foco
a rinfiammarsi sotto la sua pianta
[...]
Se tu riguardi Luni e Urbisaglia
come sono ite, e come se ne vanno
di retro ad esse Chiusi e Sinigaglia,
udir come le schiatte si disfanno
non ti parrà nova cosa né forte,
poscia che le cittadi termine hanno.*

*(ötszáznyolcvanszor, egy percet se késve
fordult e csillag, oroszlánja lángos
talpa alá, mely új tűzre ígézte
[...]
Nézd, hogy ment tönkre Urbisaglia s Luni
s utánuk már hogy mennek tönkre, hullnak
a hanyatlásba Sinigaglia s Chiusi:
s akkor nem érzed csodásnak, sem újnak
hallani, hogy a családok kihalnak,
mikor még a városok is kimúlhatnak.)*³²³

³²⁰ Ld. 819, vö.: „был родом из Синигальи” (18/17).

³²¹ Ld. 821, vö.: „Панталеоне [...] объявил” (20/26–28).

³²² Ld. 819, vö.: „Панталеоне был также представлен Санину. Оказалось [...]” (18/6–7).

³²³ *Par.* XVI, 37–39, 73–78.

Az idézett részletek értelmezéséhez a *Paradicsom* XV–XVI. énekeiben olvasható eseményeket hívjuk segítségül. A XV. énekben jut el Dante Beatrice vezetésével a „Mars egére”,³²⁴ ahol a XI–XII. században élt ősevel, Cacciaguida keresztes lovaggal találkozik. A következő két ének jelentős részét az ő szavai alkotják, elbeszélésének tárgya Firenze és tágabban Észak-Itália múltja (így kerül említésre Sinigaglia – mai nevén Senegallia – is), az ottani családok története. Dante ősenek elbeszélése tehát a *múltra*, mégpedig egy *közös hagyományokkal bíró közösség* (földrajzi, politikai, családi) múltjára vonatkozik. A fent idézett első részletben Cacciaguida születési idejéről beszél, melyet az Oroszlán csillagkép mozgásával határoz meg. Az „oroszlán” („leon”) és a „talp” („pianta”) együttes említése a *Tavaszi vizek* kontextusában visszavezeti az olvasót a *commedia dell'arte*-beli Pantalone nevének egyik, általunk korábban már említett magyarázatához, a velencei „hódítok”-hoz kapcsolódó „pianta leone”-hez. Tovább erősíti a párhuzamot, hogy a *Paradicsom*nak ezen a részén, a „Mars egén” Dante azokkal a hadvezérekkel találkozik, akik a hitért harcoltak, és akik lelke fényes keresztet formáz, melyen Krisztus sugárzik.³²⁵ Cacciaguida alakja így többértéűen kapcsolódik a *Tavaszi vizek* Pantaleonéjéhez. A Roselli család legidősebb tagjaként az utóbbi felidéz olyan eseményeket, amelyek révén a Turgenyev-műben az olasz opera egyes alkotásai egységes *történeti hagyományként* restrukturálódnak; a vele kapcsolatba hozható helyneveknek köszönhetően, amelyek jelentős része Cacciaguida elbeszélésében is elhangzik, alakja földrajzi értelemben is hordozójává válik egész Itália művelődéstörténetének. Ehhez hozzátéve azt, hogy a Dante művében Anchiseshez, Aeneas apjához hasonlított hős³²⁶ a vergiliusi előképpel ellentétben nem a jövőről, hanem a múltból mesél, és azt, hogy Pantaleone intertextuálisan motivált megnyilatkozásai a *Tavaszi vizek*ben elbeszélt történetre vonatkoztatva előrejelző funkcióval bírnak, megállapíthatjuk, hogy a Turgenyev-hős alakján keresztül az elbeszélésben újraértelmeződik a két intertextus, Vergilius *Aeneide* és az *Isteni színjáték* közötti szövegközi viszony. Ebben ismét, ahogyan a drámai intertextusok, valamint az operák felidézése esetében is, Pantaleone alakja játssza a főszerepet.

³²⁴ Ld. az előző énekben: „úgy csillagozva, nyúlt a Mars szívéig / a két sugár, s a Kereszt jele támadt, / mint körben átlók egymást metszve érik”, vö.: „sí costellati facean nel profondo / Marte quei raggi il venerabil segno / che fan giungere di quadranti in tondo”, *Par.* XIV, 100–102.

³²⁵ Vö. *Par.* XIV, 91–139.

³²⁶ Uo. XV, 25–27.

II.

A német kulturális hagyomány Weber *Bűvös vadász* című operájának kontextusában

A *Tavaszi vizek* intertextuális hálózatában működésbe lépő német irodalmi alkotások elemzése nem jelent újdonságot a Turgenyev-kritikában: a legutóbbi időkben a magyar kutatók közül Hetesi István, Kroó Katalin és Orosz Magdolna munkáiban³²⁷ is találkozhattunk e témába vágó elemzésekkel. A következőkben néhány új szemponttal kívánjuk bővíteni az elbeszélés interpretációját.

Weber operája, a *Bűvös vadász* a *Tavaszi vizek* XI. fejezetében jelenik meg: „Egyszer csak az utcán egy verklis elkezdte játszani a *Bűvös vadász* áriáját: »Durch die Felder durch die Auen...«”.³²⁸ A jelenet értelmezésével részletesen foglalkozott Hetesi István és Kroó Katalin a fentebb már idézett munkákban, rámutatva az *első szerelem* cselekménymotívumának egyes intertextuális interpretációs lehetőségeire. A következőkben arra kívánjuk felhívni a figyelmet, hogy a jelen fejezet első alfejezetében feltárt, az olasz operával mint műfaji hagyománnyal kiépülő szövegközi kapcsolatok fényében milyen további jelentésképző szereppel rendelkezik Max áriájának felidézése Turgenyev elbeszélésében. Elemzésünk során, kiindulva abból, hogy Rossini művésze a rá vonatkozó kortárs kritikával együtt válik a *Tavaszi vizek* intertextuális hálózatának részévé, ki fogunk térni a *Bűvös vadász*ról, illetve tágabban Carl Maria von Weber művészetéről rendelkezésre álló XIX. századi német források bemutatására is, így Heinrich Heine *Berlini leveleire*, valamint Richard Wagnernek az opera párizsi bemutatójáról szóló írásaira is.

Hasonlóan ahhoz, ahogyan Rossini *Otello*ja felidéződik az elbeszélésben, jelen esetben is szembevetendő az idézett szöveg hibás volta. Johann Friedrich Kind szövegvékönyvében ugyanis Max áriája az első felvonásból így kezdődik: „Durch die *Wälder*,

³²⁷ Ld. Hetesi 1999, uő 2004; Kroó 2004a; Orosz 2004.

³²⁸ Ld. 832, vö.: „Вдруг на улице шарманка заиграла арию из «Фрейшюца»: «Durch die Felder, durch die Auen...»» (33/25–27).

durch die Auen”,³²⁹ míg Turgenyev alkotásában a „Wälder” („erdők”) szó helyett „Felder” („mezők”) szerepel. Noha a tévesztés nem tűnik lényegesnek, hiszen a két szó hangzásban közel áll egymáshoz,³³⁰ mégis – tekintve, hogy a szövegtévesztés a Rossini-opera kontextusában is nagy jelentőséggel bír – érdemes figyelmet fordítani rá. Ugyanis a népszerű ária második szavának felcserélése alkalmas arra, hogy felhívja az olvasó figyelmét a jelen nem lévő „erdő” szóra, mely viszont a *Tavaszi vizekben* éppen azt a teret jelöli, amelyben a cselekmény fontos epizódjai játszódnak: a párbaj, a séta Emilióval (amikor először hangzik el a „fatum” szó), illetve a szerelmi kaland Marja Nyikolajevnával. Említésre méltó az is, hogy az opera címe a *Tavaszi vizekben* németül jelenik meg, noha cirill betűs átírásban. Kroó Katalin rámutatott arra, hogy a *varázslat*, a *túlvilági hatalom* motívumain keresztül ez a részlet is alkalmas arra, hogy egymásra vetítse Szanyin két szerelmi történetét.³³¹ Ehhez hozzátehetjük azt is, hogy Weber alkotásának címét kétféleképpen szokás oroszra fordítani: „Волный стрелок”, illetve „Волшебный стрелок”,³³² ily módon a műalkotás címének jelen nem lévő, de a cirill betűs írásmód révén mégis felidézett orosz megfelelői egyszerre ugratják ki a *varázslat* és a *szabadság* motívumát. Ez utóbbit az is megerősíti, hogy a *Bűvös vadász* szövegkönyvének alapjául szolgáló, a XIX. század elején igen népszerű kísértet-történetekben a házasságot a német „freyen” szó jelöli, mely etimológiailag ugyan Freya istennő nevéből ered, hangzásában mégis a „frei” („szabad”), illetve a „befreien” („megszabadítani”) szavakra hasonlít. Így az opera címének turgenyevi felidézése egyszersmind a *szabadulás* motívumát is hordozza.³³³

Hasonlóan lényeges momentum a verklis megjelenése, különösen annak fényében, amit Richard Wagner ír a *Bűvös vadász* párizsi bemutatójával kapcsolatban: „És ti is, akik a Bois de Boulogne-ban sétáltok, ti is dúdoltátok a *Bűvös vadász* hangjait: a verklis az utcán a »Vadászkórus«-t játszották; az *Opéra comique* nem vetette meg a »Jungfernkranzlied«-et, és a bájós ária: »Nem jó szememre álom« ismételten elbűvölte

³²⁹ Weber 1979b: 13, magyar fordításban: „Lombos *erdőn*, enyhe lankán”, Weber 1962: 9. Kiemelés – K. G.

³³⁰ Szövegvariánsról jelen esetben nem lehet szó, a szerzői kézirat is egyértelmű ezen a helyen, ld. az autográf fakszimiléjét: Weber 1979a.

³³¹ Kroó 2004a: 123–124.

³³² Ld. Stejnpressz–Jampolszkij 1966: 79.

³³³ A *Bűvös vadász* librettójáról részletesen ld. Dahlhaus 2003b.

szalonjaitok hallgatóságát”.³³⁴ Itt két dolog tűnik figyelemre méltónak: az egyik, hogy a verklin a harmadik felvonás vadászkórusa szól, mely közvetlenül a próbatétel, a lövés előtt hangzik el. Ez az a lövés, mely a libretto alapjául szolgáló kísértet-történetében a szeretett lány (Kätchen) halálát okozza,³³⁵ az operában pedig Kaspart (a magyar fordításban: Gáspár) öli meg. A *Bűvös vadász*ban éppen Kaspar az, aki megismerteti Maxszal Samielt, azaz a túlvilági, ördögi hatalmat, akitől a bűvös golyót („Freikugel”) kapja, azaz Webernél a szeretett nő halálát az ördöggel alkut kötő kísértő halála váltja fel. A *Tavaszi vizekre* vetítve egyrészt ez megfelleltethető a Szanyin sorsára fogadást kötő Polozova, a varázserővel rendelkező nőalak pusztulásának, másrészt látszik egy megfeleltetés Maxnak Kaspar révén Samiellel kötött alkuja, illetve Szanyin és Polozovai szerelmi viszonya között is. A *Bűvös vadász* zárójele-netében Max megvallja bűnét, de csak azután nyerheti el – a remete közbenjárására – Agathe kezét, hogy egy évig „nem lesz rá panasz”.³³⁶ Látható, hogy a jövőbeli jutalom elnyerésének előfeltétele a múltbeli tettek megvallása, szavakba öntése. Ez lesz a *Tavaszi vizekben* Szanyin emlékezésfolyama a harminc évvel korábbi szerelmi történetéről, az a vallomás, melynek nyomán a hős előtt feltárul a jövőbeni boldogság reménye.

Visszatérve Wagner írására, meg kell jegyeznünk azt is, hogy a fentebb felidézett „Vadászkórus” kétszer is említésre kerül. Szóltunk arról, hogyan ír a zene-szerző a *Bűvös vadász* párizsi ismertségéről, ezt megelőzően olvashatunk arról, hogy az opera mennyire népszerű volt mindenütt, ahol németül beszélnek: „Ennek a mély és tiszta elégiának a hangjai által keltett csodálat egyesítette honfitársait északon és délen, Kant *A tiszta és kritikájának* hívétől a bécsi *Modejournal* olvasóiig. A berlini filozófus dúdolta: »Kék pántlikán zöld lombfűzér«; a rendőrkapitány lelkesedve ismételte: »Lombos erdön, enyhe lankán«; amíg az udvari lakáj rekedt hangon énekelte: »Be jó künn az erdön« [...]”.³³⁷ A három itt említett részlet közül kettőt Wagner felidéz a

³³⁴ Saját fordítás, vö.: „Und auch ihr, Spaziergänger im Boulogner Wäldchen, ihr habt euch die Klänge des »Freischützen« geträllert: die Leierkästen ließen in den Straßen den Jägerchor ertönen; dir komische Oper hat den Jungfernkranz nicht verschmäht, und die entzückende Arie: »Wie nahte mir der Schlummer?« hat wiederholentlich die Zuhörerschaft eurer Salons bezaubert”, Wagner 1911a: 213–214.

³³⁵ Vö. Apel–Laun 1811: 52–53.

³³⁶ Weber 1969: 31, vö.: „und bleibt er dann, wie ich ihn stets erfand”, uő 1979b: 56.

³³⁷ Vö.: „In der Bewunderung der Klänge dieser reinen und tiefen Elegie vereinigten sich seine Landsleute vom Norden und vom Süden, von dem Anhängen der »Kritik der reinen Vernunft« Kants, bis

francia közönséggel kapcsolatban is, ezek pedig a „Vadászkórus”, melynek kezdősora a „Be jó künn az erdön”, valamint a „Jungfernkranzlied”, ami a „Kék pántlikán zöld lombfűzér” szavakkal kezdődik. Hozzátevé ehhez Wagnernek egy későbbi mondatát: „De tényleg értitek, miről énekeltek? – Erősen kétem”,³³⁸ kiemelődik a *Tavaszi vizek*nek az az eljárása, mely oly módon avatja problémává a hősök nemzeti hovatarozását, hogy azt egyszersmind a nemzeti kultúra értelmezési keretébe helyezi. Ehhez a kérdéshez kapcsolódik az, hogy miként érti Gemma a *Tavaszi vizek*ben felhangzó áriát, melyben „Max kifejezi az első szerelem minden bizonytalankodó érzését”.³³⁹ Ha megvizsgáljuk az ária szövegét, azt látjuk, hogy az itt megjelenő érzés nem annyira a szerelemé, hanem éppen a *szeralem elvesztésétől való félelem* érzése, melyhez szégyen és kétségbeesés társul. Az a részlet, mely valóban teljes egészében az *első szerelem boldogságát* fejezi ki, éppen Agathe áriája a 2. felvonásból, melynek a francia szalonokban aratott sikerét Wagner is kiemeli. A két harmas felsorolás révén, melyek csak egy pontban térnek el egymástól, a wagneri értelmezés nyomán egymásra vetül Max első felvonásbeli és Agathe második felvonásbeli áriája, a szerelem elvesztésétől való félelem és a szerelmessel való találkozás öröme. A két részlet együtt képes arra, hogy kiadja azt az értelmezést, mely a *Tavaszi vizek*ben ugyan Gemma alakjához kötődik, de a narrátori szövegben szerepel, így lesz a két ária együtt „az első szerelem minden bizonytalankodó érzésének”³⁴⁰ hordozója.

A „Jungfernkranzlied” említése Wagner írásán kívül ráirányítja az olvasó figyelmét a *Bűvös vadásszal* kapcsolatban napjainkig gyakran idézett Heine-levélre is, melyben a költő egy hosszabb részt szentel a Weber-opera berlini fogadtatásának. A kezdő szavak így hangzanak: „Még nem hallotta Maria von Weber *Bűvös vadászát*? Nem? Szerencsétlen ember! De nem hallotta legalább a »koszorúslányok dalát«, avagy a »Jungfernkranz«-ot az operából? Nem? Szerencsés ember!”³⁴¹ A további leírásból az

zu den Lesern des Wiener »Modejournals«. Es lallte der Berliner Philosoph: »Wir winden dir den Jungfernkranz«; der Polizeidirektor wiederholte mit Begeisterung: »Durch die Wälder, durch die Auen«; während der Hoflakay mit heiserer Stimme: »Was gleicht wohl auf Erden« sang [...]», Wagner 1911a: 212.

³³⁸ Vö.: „Aber, versteht ihr wohl, was ihr singt? – Ich bezweifle es sehr”, uo. 213.

³³⁹ Ld. 832, vö.: „Макс выражает все недоумения первой любви”, 33/35–36.

³⁴⁰ Uo.

³⁴¹ Vö.: „Haben Sie noch nicht Maria von Webers »Freischütz« gehört? Nein? Unglücklicher Mann! Aber haben Sie nicht wenigstens aus dieser Oper das »Lied der Brautjungfern« oder den »Jungfernkranz« gehört? Nein? Glücklicher Mann!”, Heine 1972b: 513.

derül ki, hogy egész Berlin a „Jungfernkranzlied”-et énekli, dúdolja, a levél szerzője pedig arra panaszkodik, hogy nem lehet szabadulni ettől a dallamtól. Az utcán hallható részleteként tehát Agathe koszorúslányainak a harmadik felvonásban (közvetlenül a már említett „Vadászkórus” előtt) elhangzó dala jelenik meg. A jelenet cselekménye röviden összefoglalva abban áll, hogy Agathe megkapja az esküvői koszorút, a csomagot kibontva azonban a helyett halotti koszorút talál, ekkor az egyik koszorúslány felajánlja azt a rózsakoszorút, melyet a remete rózsáiból kötött; ez lesz az, ami az opera végén megvédi a hősnőt Max elvarázsolt lövésétől. A *Tavaszi vizek* intertextuális jelentésképzésének a síkján minderről azt mondhatjuk, hogy a *Bűvös vadásznak* az – elbeszélésben közvetlenül meg nem jelenő – részlete, mely olyannyira népszerű volt, hogy egész Berlin azt énekelgette, a „Jungfernkranzlied” előre jelző funkcióval bír az elbeszélte történetre nézve: rámutat arra, hogy a tervezett házasság nem fog létrejönni, egyszersmind felidézi a szerelmi történet boldog végkifejletének eltávolítását a bizonytalan jövőbe.

Érdemes megvizsgálni a fentebb idézett *Berlini levél* egy másik szöveghelyét is, mely a *Bűvös vadász*on kívül más, a *Tavaszi vizekkel* általunk már kapcsolatba hozott operát is felidéz, mégpedig Rossini *Tancredi*jét: „[...] és énekli a cavatinát a *Tankred*-ből: »Oly sok szenvedés után«, és én megnyugszom oly sok szenvedés után, és kedves képek és hangok röpdösnek körülöttem – akkor erőszakosan újra felébreszt álmaimból, és énekli a szerencsétlen: »Kék pántlikán zöld lombfűzér«. Örült kétségbeeséssel tépem ki magam az olyannyira kedves ölelésből [...]”.³⁴² Azt látjuk tehát, hogy a Weber-mű úton-útfélen felhangzó részlete képes egyrészt arra, hogy elfeledtesse a *Tancredi* 1. felvonásából a cimszereplő áriáját – ez az a bizonyos ária, a „Di tanti palpiti”, mellyel Stendhal Rossini velencei sikerét illusztrálta –, másrészt arra, hogy véget vessen egy kezdődő románcnak. Ily módon az intertextuális jelentésképzés szintjén újabb motivációt kap a kívülről behallatszódó zene elhallgattatása: Turgenyev hősei így kísérlik meg elhárítani azt, hogy Weber dallama a Heinénél olvasható módon

³⁴² Vö.: „und singt die »Kravatte« aus »Tankred«: »Nach soviel Leiden«, und ich ruhe aus nach so vielen Leiden, und liebe Bilder und Töne umgaukeln mich – da weckt’s mich wieder gewaltsam aus meinen Träumen, und die Unglückselige singt: »Wir winden dir den Jungfernkranz –« In wahnsinniger Verzweiflung reiße ich mich los aus der lieblichsten Umarmung [...]”, uo. 517.

törölje el a szerelmi beteljesülés lehetőségét, illetve azt, hogy felülírja a *Tancredi*-beli áriának kulcsmotívumait: a haza és a szerelmes viszontlátását.

Ezen a ponton kísérletet teszünk egy a metaszővegiség síkján érvényesülő olvasat megalkotására. Elemzésünkben rámutattunk arra, hogy a két operai hagyomány beidézésének módja sokban hasonlít egymásra (hiba az ária szövegében), és ebből kiindulva kapcsoltuk be az értelmezésbe a *Bűvös vadász*ról szóló kortárs kritikai munkákat. Richard Wagner Webert a német zene kimagasló alakjának tekinti,³⁴³ a *Bűvös vadász*ban pedig azt az alkotást látja, mely tökéletesen önti zenébe a német nép egy ősi mondáját. Ebből kiindulva vélekedik úgy, hogy a francia közönség nem lesz képes a maga teljességében megérteni Webert, akinek alkotását Párizsban ráadásul Berlioz átdolgozásában állították színpadra, aki a prózai dialógusokat recitativókra cserélte, az operát pedig balettzenékkal egészítette ki, hogy alkalmassá tegye a *Grand Opéra* színpadára. Itt tehát a *Bűvös vadász* párizsi bemutatójának mint zenetörténeti eseménynek a körülményei és Wagner ítélete a francia közönség befogadói attitűdjéről egy irányba mutatnak: kiemelik az egyes kultúrák közötti átjárhatóságnak, a kultúra szövegei lefordíthatóságának, valamint az idegen kultúra befogadásának kérdéseit, melyek, amint arra az értekezés korábbi részeiben többször is kitértünk, Turgenyev elbeszélésének is egyik központi problémakörként jelentkeznek.

Heinrich Heine *Berlini levelének* idézett részlete, melyben a *Bűvös vadász* egy részlete „felülkerekedik” Rossini *Tancredi*ján, szintén lehetőséget ad metaszővegi olvasatra. Lényegesnek látszik az a tény, hogy a német kultúra alkotásai minden esetben az elbeszélő közlésében jelennek meg. Így történik ez az I. fejezetben is, amikor Szanyinnak a német kultúrához való viszonyáról olvasunk: „Elment s megnézte Dannecker Ariadnéját – nem túlságosan tetszett neki –, meglátogatta Goethe házázt, akinek a művei közül különben csak a *Werther*-t olvasta – s azt is francia fordításban”,³⁴⁴ és a fentebb elemzett XI. fejezetben is. Az Ariadné-történet megjelenését a *Tavaszi vizek*ben Hetesi István vizsgálta részletesen,³⁴⁵ Goethe prózai műveinek szerepéről a turgenyevi elbeszélés narrációs technikáját érintően ezen értekezés

³⁴³ Ld. pl. Wagner 1911a: 213, 1911b: 220, 1911c: 46–47.

³⁴⁴ Ld. 813, vö.: „Зашел посмотреть Даннекеру Ариадну, которая ему понравилась мало, посетил дом Гёте, из сочинений которого он, впрочем, читал одного «Вертера» – и то во французском переводе” (10/13–17).

³⁴⁵ Hetesi 1999: 95–97, uő 2004: 15–18.

második fejezetében szóltunk. Azt látjuk tehát, hogy a német irodalom, zene- és képzőművészet egyes alkotásai jelentős szerepet töltenek be a *Tavaszi vizek* értelemvilágában. Mindemellett azt is látjuk, hogy az elbeszélés hősei ezeket az alkotásokat vagy nem értik, vagy azok nem tetszenek nekik, vagy rosszul emlékeznek rájuk.³⁴⁶ Ebből az a következtetés adódik, hogy a német kultúra olyan hagyományként van jelen a *Tavaszi vizek*ben, mely – ellentétben a többi (orosz, olasz) nemzeti kulturális hagyománnyal – nem az egyes hősök, hanem az elbeszélő, illetve a szerző illetékességi szintjéhez kötődik. Ebből a nézőpontból nézve nyer értelmet az is, ahogyan a Heine-lel szövegének felidézésén keresztül a *Bűvös vadász* felülírja, átértelmezi a *Tancredit*, hasonlóan ahhoz, mint ahogyan a *Werther*t csak francia fordításban olvasó hős visszaemlékezését az elbeszélő olyan módon strukturálja, hogy a narráció bizonyos eljárásai Goethe prózaműveinek egyes mintáit követik. Azt láthatjuk tehát, hogy a *Tavaszi vizek* az intertextuális poétikájának keretében alkotja meg azt, amit az elbeszélés vizsgálatakor „német kulturális hagyomány”-nak nevezhetünk, és amelynek leglényegesebb elemeit Goethe, Heine, Hoffmann, Dannecker és Weber művészete jelentik.

Mindezekon túl a német kultúra különböző alkotásainak beidézési módja, amint arra Kroó Katalin is rámutat,³⁴⁷ problémává avatja a vég, a befejezettség kérdéskörét is. Weber operájának librettistája oly módon dolgozta át az eredeti kísértethistóriát, hogy a szeretett nő halálát a cselekményidőn kívüli jövőben eljövendő boldogság reményével váltotta fel; a *Tavaszi vizek*ben a *Bűvös vadász* megjelenését követő jelenetben Gemma oly módon foglalja össze E. T. A. Hoffmann *A tévedések* című elbeszélésének tartalmát, hogy megváltoztatja annak befejezését: „Hoffmann valószínűleg nem így fejezte be elbeszélését, de így alakult ki, s így maradt meg Gemma emlékezetében”.³⁴⁸ Az értekezés interpretációs keretében arra hívjuk fel a figyelmet, hogy a *befejezés kérdésköre*, mely Turgenyev számára – mind a saját műveit, mind a német irodalom alkotásait tekintve – központi probléma volt,³⁴⁹ a *Tavaszi vizek* fent elemzett

³⁴⁶ Az említetteken túl ld. Gemma szavait Hoffmann elbeszéléséről, melynek a címét sem tudja felidézni, és a történet végét is megváltoztatja, vö. ehhez Kroó 2004a: 128–129, Orosz 2004.

³⁴⁷ Ld. Kroó uo.

³⁴⁸ Ld. 833, vö.: „Гофман едва ли таким образом оканчивает свою повесть; но такая она сложилась, такою осталась в памяти Джеммы” (34/35–37).

³⁴⁹ Erről ld. Zöldhelyi-Deák 1997.

jelenetében a német kora romantikához, Weber és Hoffmann művészetéhez kötődik. Ehhez hozzá kell tennünk azt is, hogy a disszertáció első fejezetében elemzett bibliai intertextusok közül a Benegyiktov költeményén keresztül felidézett történethez, Keresztelő János halálához is köthető egy német irodalmi szöveg, Heinrich Heine *Atta Troll* című verseposza. Anélkül, hogy részletesen elemeznénk ezt a szövegekői kapcsolatot, a következőkre hívjuk fel a figyelmet: Benegyiktov költeményéből a *Tavaszi vizekben* megjelenő hasonlat (a hősnő pálmához történő hasonlítása) megtalálható Heine művében is. A verseposz XIX. része három nőalak leírását tartalmazza, Diana istennő és Abunde nimfa mellett Heródiásét is, akinek bemutatásában olvasható a következő mondat: „tagjai karcsúak és hűvösek, mint az oázis pálmája”.³⁵⁰ Az eposzban nagy hangsúlyt kap, hogy az elbeszélte történet egy lényeges pontja nem szerepel a Bibliában,³⁵¹ ez pedig Keresztelő János halálának a valódi oka: Heródiás az itt elbeszélte történet szerint azért fejeztette le Jánost, mert az nem viszonzotta szerelmét.³⁵² Ezért a tettéért bűnhődik a királynő „a végítélet napjáig”³⁵³ azzal, hogy magával kell vinnie vad vágatása során a levágott fejet, melyet áhítattal csókol.³⁵⁴ Ily módon a bibliai história a *beteljesületlen szerelem* kontextusában értelmeződik újra, a felidézett történet egyszersmind a *néphagyomány* részeként jelenik meg az alkotásban. Az intertextus az *Atta Troll* bevezetőjének köszönhetően kapcsolódik a *műalkotás befejezettségének* kérdésköréhez is: Heine itt éppen a verseposz befejezetlenségét emeli ki, mégpedig úgy, hogy azt a német nép nagy alkotásaihoz hasonlítja:³⁵⁵ a műalkotás befejezetlensége tehát valamilyen módon annak *német* voltához kötődik. Az intertextus megjelenése ily módon egymásra utalja a halállal végződő szerelmi történet cselekményes motívumát, az irodalmi műalkotás lezárásának, illetve lezártágának kérdését, valamint a művészi szövegkompozíció nemzeti hagyomány általi meghatározottságát.

³⁵⁰ Vö.: „Und die Glieder schlank und kühl / Wie die Palme der Oase”, Heine 1972a: 398.

³⁵¹ Vö.: „In der Bibel steht es nicht”, uo. 399.

³⁵² Vö.: „Denn sie liebte einst Johannem”, ill. „Wird ein Weib das Haupt begehren / Eines Manns, den sie nicht liebt?”, uo.

³⁵³ Vö. „bis zum Jüngsten Tage”, uo.

³⁵⁴ Vö.: „Dieser Blutschuld halber ward sie / Auch vermaledeit; als Nachtspek / Muß sie bis zum Jüngsten Tage / Reiten mit der Wilden Jagd. // In den Händen trägt sie immer / Jene Schlüssel mit dem Haupte / Des Johannes, und sie küßt es; / Ja, sie küßt das Haupt mit Inbrunst”, uo.

³⁵⁵ Vö.: „wie allen großen Werken der Deutschen, wie dem Kölner Dome, dem Schellingschen Gotte, der preußischen Konstitution usw., ging es auch dem »Atta Troll« – er ward nicht fertig”, uo. 344.

Negyedik fejezet

Alaktipológia és kultúraábrázolás a *Tavaszi vizek*ben

Értekezésünk negyedik, záró fejezetében térünk vissza a *Tavaszi vizek* kapcsán felmerülő tipológiai kérdésekhez. Az első alfejezet tárgya az elbeszélés alaktipológiájának bemutatása lesz a *saját* és az *idegen* viszonyrendszerének tükrében, figyelembe véve a Turgenyev-mű azon eljárását, mely az egyes hősöket „nemzet-karakterológiai” szempontból tipikusként ábrázolja. A második alfejezetben kap helyet annak bemutatása, hogy az így értett, kulturális tradíciókhoz kötött alakábrázolás miként értelmezhető át az egyes kulturális hagyományok megjelenítésére.

I.

A Turgenyev-elbeszélés alaktipológiája

Az értekezés első fejezetében közölt elemzéseink során részletesen bemutattuk, hogy a *Tavaszi vizek* minden hőse bizonyos típushoz tartozással jellemezhető, és ez a tény mint a cselekvéseket motiváló determináció jelenik meg. A következőkben azt a célt tűzzük ki magunk elé, hogy az adott típusokat minél részletesebben bemutassuk, és ezáltal a lehető legpontosabb képet alkossuk az elbeszélés cselekményének felépítéséről, valamint ezen keresztül a szüzsé kiépülésének egyes részleteiről. Ezen cél eléréséhez itt most a *saját* és az *idegen* viszonyára kérdezzünk rá, tekintettel arra, hogy arra már kitértünk, hogyan utalhatók a szerelmi kapcsolatban részt vevő szereplők bizonyos sztereotípiákra épülő típusok csoportjaiba (ld. a szerelmi háromszög problematikáját: a hűséges és a hűtlen szereplőket; lásd továbbá az archaikus római komédia és a *comedia dell'arte* figurái által kijelölt típusokba való többszörös besorolást és átsorolást Turgenyevnél). Az egyes elemek vizsgálatakor egyaránt figyelembe vesszük

a szövegbelső, illetve az intertextuális utalásokat, és különös figyelmet fordítunk az egyes megfeleltetések párhuzamos kiépülésére, az egyes típusok erősebb vagy gyengébb jelenlétére a *Tavaszi vizek*ben.

Az a tény, hogy a *Tavaszi vizek*ben a nemzeti karakter lényeges funkciót tölt be a hősök alakformálásának területén, nem ismeretlen a kritikai irodalomban. G. A. Bjalij rámutat arra, hogy a *Tavaszi vizek*ben jelentős szerepet játszik a fő- és mellékszereplők nemzeti karakterének megrajzolása.³⁵⁶ A. B. Muratov álláspontja szerint az elbeszélés oly módon értelmezi újra a „felesleges ember” típusát, hogy annak jellemzőit az orosz ember jellegzetességeihez köti,³⁵⁷ és ezáltal a hőst mint „általános nemzeti típust” mutatja be.³⁵⁸ A kutató Gemma elárulásának elsődleges motivációjaként is azt emeli ki, hogy „az orosz ember vakon aláveti magát az élet elemi erejű áramlásának”,³⁵⁹ és az elbeszélés második részét, a Polozova-szerelem történetét ennek illusztrációjaként érti. Ebben a kontextusban Muratov az elbeszélés „soknemzetiségű” voltát azzal magyarázza, hogy az oroszként meghatározott gyenge embert a többi ország, illetve nép kontrasztjaként jeleníti meg a szöveg.³⁶⁰ Peter Brang a nemzeti karakterek Turgenyev művészetében történő megformálásáról írt tanulmányában, azon túl, hogy részletesen ismerteti a téma kritikai irodalmát és a kutatás lehetséges irányait, meggyőző anyagot mutat be az Turgenyev szépirodalmi szövegein túl leveleiből is annak alátámasztására, hogy ezekben az alkotásokban a „nemzetkarakterológia”, a különböző (auto)sztereotípiák, képzetek és tévképzetek jelentős szerepet játszanak.³⁶¹

³⁵⁶ Vö.: „разработка старых тем отмечена здесь пристальным вниманием к обрисовке национального характера главных и второстепенных персонажей”, Bjalij 1990: 207.

³⁵⁷ Vö.: „В «Вешних водах» качества «лишнего человека» [...] прежде всего отличительные черты русского человека”, Muratov 1980: 36.

³⁵⁸ Vö.: „показать героя как общенациональный тип”, uo., ill. „Его Санин – герой старый, [...], очень типичное для России явление”, uo. 37.

³⁵⁹ Vö.: „способность русского человека слепо подчиняться стихийному течению жизни”, uo. 50.

³⁶⁰ Uo. 55. Turgenyev 1870–1880-as évekből írt elbeszéléseire értelmezve a nemzeti pszichológia kérdéskörét (az orosz nemzeti típusba sorolható hős cselekedeteinek pszichológiai motivációit), az alakábrázolás problémáit az orosz társadalomtörténet kontextusában ld. uo. 1985: 107–115. A probléma más szempontú elméleti megközelítését (vö.: nemzetkarakterológia és imagológia kapcsolata az orosz irodalomtörténet Hamlet-recepciójának tükrében) ld. V. Gilbert 2004: 185–192.

³⁶¹ Ld. Brang 1999, a Turgenyev-művekből gyűjtött illusztrációs anyagot ld. uo. 8–25.

A *Tavaszi vizek*ben egyes cselekményrészletek, illetve alakjegyek bemutatása során igen gyakran mintegy az adott elem indoklásaként, illetve motivációjaként fontos tényként jelenik meg a származás: „mint minden igazi orosz”;³⁶² „köztudomású, hogy az olaszok könnyen tegeznek egymást”;³⁶³ „a németek korán szoktak kelni”³⁶⁴ stb. Nézzük most, hogy milyen variánsokon keresztül épülnek ki az elbeszélés szövegében a *saját* és az *idegen* fogalomkörébe illeszkedő típusok, előbb a szövegbelső, majd pedig a szövegközi eljárásokra összpontosítva.

Szanyin „idegenség”-ére az elbeszélés már rögtön az első fejezetben azzal hívja fel a figyelmet, hogy a hőst „turista”-ként jelöli meg.³⁶⁵ Érdemes megjegyezni, hogy az adott típusnak rögtön két variánsával, a „turista”, valamint az „utazó” szavakkal találkozunk. Ez a tény több szempontból is figyelemre méltó. Egyrészt már a műalkotás elején szembetűnően megmutatkozik Turgenyevnek az az eljárása, melynek révén az egyes kategóriák elágaznak, variánsokon keresztül jelenítődnek meg, ily módon adva lehetőséget arra, hogy a „tipikus”-ként ábrázolt hős, azáltal, hogy egyszerre több típusba, vagy pedig egyazon típus több, egymást nem tökéletesen fedő variánsába tartozik, kivonódik a típus alól, és ezáltal nem egy adott sablonba illeszkedő karakterként, hanem bizonyos sztereotípiák által determinált, de mindazonáltal önálló egyéniségként jelenik meg. Másrészt az ilyen módon felbontott típus lehetőséget ad arra, hogy az egyes sztereotíp jegyek között olyan párhuzamok épüljenek ki, amelyek révén az egyes tipizálási eljárások struktúrát alkotnak, amint ezt a későbbiekben, elsősorban az intertextuális hálózat kiépülése kapcsán, be fogjuk mutatni.

A történet kezdetén tehát a narrátori szólam Szanyint mint „utazót” jellemzi, és hangsúlyozza, hogy a hős úgy viselkedik, ahogyan az utazók, turisták általában szoktak. A típusba sorolás bizonyítékaul szolgálnak a *Tavaszi vizek* következő fejezeteiben többször helyet kapó megerősítések: az VI. fejezet Szanyint újra „fiatal utazó”-ként ábrázolja,³⁶⁶ a XXIII. fejezetben pedig Frau Lenore szavai egymás mellé rendelik

³⁶² Ld. 827, vö.: „как всякий истый русский” (27/35–36).

³⁶³ Ld. 829, vö.: „итальянцы, как известно, легко тыкаются” (30/20–21).

³⁶⁴ Ld. 842, vö.: „немецкие люди встают рано” (46/10).

³⁶⁵ Ld.: „a turista urak még delizsánszokban utaztak” (813), vö.: „господа туристы разъезжали в дилижансах”, 10/8–9; „ahogy illik is egy rendes utazóhoz” (uo.), vö.: „как следует добропорядочному путешественнику” (10/18).

³⁶⁶ Ld.: „ez [...] volt a fiatal utazó egész olasz költői felszerelése” (823), vö.: „Эта фраза [...] составляла весь поэтический итальянский багаж молодого туриста” (22/16–18).

mindazt, ami az elbeszélés eddigi részében Szanyin tipikus voltát bizonyította.³⁶⁷ Frau Lenore kompetenciaszintjén ezek szerint összerendeződik az „utazó” („проезжий”), a „külföldi” („иностранец”), illetve az „orosz” ember. Mikor a hősnő indokokat keres, hogy meggyőzze Szanyint a szükséges lépésekről (hogy ti. beszélje le Gemmát a Klüberrel való szakításról), a hős minden egyes tettét, különös tekintettel a párbajra, úgy állítja be, mintha azokat egyedül Szanyin orosz volta motiválná. Ezzel párhuzamosan, még mindig Frau Lenore kompetenciaszintjén, a típushoz tartozás egyben felmentést is jelent a hős egyes cselekedeteinek megítélése alól.³⁶⁸ A hősnő szintjén tehát az a tény, hogy a hősök bizonyos sztereotípiák segítségével leírhatók, meghatározhatók, egyszersmind olyan mértékű determinációt is jelent, amely eljelenítékteleníti a szereplők személyes felelősségét. Megjegyzendő azonban, hogy a Frau Lenore által kialakított sablon, amelynek alapján Szanyint típusba sorolja, nem bizonyul helyénvalónak: az említett sztereotípiák jelentős részét maga a főhős cáfolja meg, éppen a Roselli-házban tett első látogatása alkalmával.³⁶⁹ A Frau Lenore által kínált értelmezési sablon mégis alkalmas kiindulópontul szolgál arra, hogy kísérletet tegyünk az egyes típusok összekapcsolására.

Az említett szöveghelyen felmerülő típusok tehát a következők: „utazó”, „idegen”, „orosz”. Frau Roselli szempontjából ezek a következőket jelentik, szintén az idézett helyek alapján: „nem elítélhető”, „nem olasz”, „nem német”. Ez részben ellentmond a IV. fejezetben olvasható közlésnek, mely a narrátor kompetenciájába tartozik: „úgy fogadták ott [Szanyint], mint rokont szokás”,³⁷⁰ bár megjegyzendő, hogy a II–IV. fejezetekben a Szanyin által játszott intertextuális szerep (a komédiabeli *dottore*, illetve a szobrot életre keltő Pygmalion) sokkal erősebb, mint a „turista”-vonások.

Némiképpen továbblépve megtekintjük, hogy a Szanyin jellemzésében feltehető sztereotípiák alkalmasak-e a többi hős leírására is, és ily módon képesek-e motiválni a *Tavaszi vizek* cselekményét. A főhős, mint láthattuk, az „orosz ember”

³⁶⁷ Ld.: „Maga – az egészen más; maga, mint minden orosz, katona...”, ill. „Külföldi ember, utazgató” (859), vö.: „Вы совсем другое дело; вы, как все русские, военный...”, ill. „Вы иностранец, проезжий” (68/26–27, 29).

³⁶⁸ Ld.: „Szó sincs róla, hogy elítéljem, szó sincs róla! Maga – az egészen más”, vö.: „Нисколько я вас не осуждаю, нисколько! Вы совсем другое дело” (uo.).

³⁶⁹ Ld.: „Szanyin igyekezett neki és lányának pontosabb képet adni hazájáról” (820), vö.: „Санин постарался сообщить ей и ее дочери сведения более точные” (19/9–10).

³⁷⁰ Ld. 816, vö.: „его там приняли, как родного” (16/2).

szerepében jelenik meg, hol a saját (lásd a sodeni kirándulást³⁷¹), hol más hősök (lásd Frau Roselli a fenti jelenetben, illetve Gemma a házassági tárgyalások során, valamint mindketten az első látogatás alkalmával), hol a narrátor illetékességi szintjén. Hasonlóan erősen tipizált Gemma alakja ebből a szempontból, amint ezt az elbeszélés számtalan helyén láthatjuk. Igen fontos különbség azonban, hogy Szanyin az idők során változik, és erről a narrátori közlés alapján tudunk: „Azok, akik később találkoztak össze Szanyinnal, mikor az élet lassanként megörölte s a közben szerzett hájacska régóta elpártolt tőle, egészen más képet szereztek róla.”³⁷² Legalább ennyire fontos megemlíteni azt is, hogy a hős az elbeszélés kezdetén megy át a legnagyobb változáson: az után kap egyáltalán nevet, hogy elkezdett visszaemlékezni a régmúlt eseményeire. Ezen kívül a *Tavaszi vizek*ben több alkalommal is találkozhatunk a Szanyinra vonatkozó egyes sztereotípiák leépítésével, cáfolatával. Gemma ezzel szemben minden egyes alkalommal, amikor származása szóba kerül, mindenféle külön kommentár nélkül hordozza az olaszokra általában jellemző tulajdonságokat, sőt jellemzésében, illetve a közte és Szanyin között kialakuló kapcsolatnak a leírásában ezek minden egyes alkalommal fontos szerephez jutnak (lásd például a vallás fontosságát a házassági tárgyalás során). Ebből a szempontból tehát Gemma sokkal inkább tekinthető tipikusnak, mint Szanyin, és már előzetesen feltételezhetjük, hogy kapcsolatuk megszakadásában ennek is jelentős szerepe lesz. Az, hogy Gemma olasz volta ennyire hangsúlyosan és a maga tipikus voltában jelenik meg, összekapcsolódik a hősnő egy másik jellemvonásával, mégpedig szoborszerűségével. Minden egyes alkalommal, amikor Szanyin szavai jellemzik Gemmát, kiemelkedő szerepet játszanak márványhoz hasonló tagjai, megjelennek konkrét műalkotások is, valamint a nő képmásszerűsége („образ”). Mindezek alapján két dologra következtethetünk. Egyrészt Szanyin szemében Gemma nem egy konkrét olasz nőként jelenik meg, hanem hol az olasz nőről formált műalkotásként, hol pedig – összekapcsolódva a szoborszerűséggel, valamint az „образ” szó által sugallt szakrális tartalommal – istenszoborként (a „богиня” szó is előfordul) formálódik meg. A szövegegész szintjére lépve – korábbi megállapításainkkal megegyezően – arra a következtetésre juthatunk, hogy Gemma

³⁷¹ Ld.: „Én neki csak egy idegen vagyok – kiáltott fel Szanyin –, orosz vagyok (840), vö.: „Я ей совсем чужой человек, – воскликнул Санин, – я русский” (43/29-30).

³⁷² Ld. 835, oroszul 37/31-34.

ilyen arányú típusossága, az a tény, hogy végső soron nem a mindennapi emberi élet szférájába tartozik (hanem szobor vagy istenábrázolás), önmagában a beteljesült szerelem akadályává válik. Szanyin ugyan kísérletet tesz a szobor felélesztésére, amikor meggyógyítja Emiliót, és a gyógyítás sikerét azon veszi észre, hogy Gemma arckifejezése megváltozik,³⁷³ de amint ez a későbbiekből kiderül, a kísérlet eredménytelen volt. Szanyin ugyanis, miután életre keltette Emiliót, Gemmát változatlanul szoborként, műalkotásként, képmásként látja, mely ábrázolás a szüzsé kibontakozása során előbb az olasz nő szobra, majd a szerelem megjelenítődése, végül pedig egy istenalak képmása lesz. A hősnő ezek szerint, csakúgy, mint a szerelmi történet maga, szoborként nem, csak szöveggént kelhet életre, mely szöveget ugyanúgy Szanyinnak kell létrehoznia, mint ahogyan ugyanő előbb az élettelen szoborból lélegző testet, majd az élő fiatal nőből faragott műalkotást alkotott.³⁷⁴

A Pygmalion történetével kiépülő párhuzam, valamint Gemma alakjának és az istenszobroknak a megfeleltetése egy újabb intertextuális párhuzamhoz vezet. Gemma, mint a márványszoborra hasonlító Emilio életre keltésénél jelen lévő nőalak, aki a későbbiekben istennői attribútumokkal ruházódik fel, megfeleltetődik a Pygmalion-történet központi istenének, Venusnak. Venus ugyanakkor, ahogy a vergiliusi eposz eseménytörténetének rekonstruálása során a fentiekben hangsúlyoztuk, nemcsak a Pygmalion-históriában, hanem az *Aeneis*ben is egyike a központi alakoknak. Ahogy mondtuk, egyrészt ő Aeneas anyja, és ezáltal az az isten, aki a leginkább a szívén viseli a trójaiak sorsát, másrészt viszont, és a *Tavaszi vizek* szempontjából ez tűnik igazán lényegesnek, egy Iunóval kötött alku nyomán elrendezi Dido és Aeneas találkozását, kettejük szerelmi kapcsolatának a létrejöttét.

Az értekezés első fejezetében Ruth történetéhez kapcsolódóan részletesen bemutattuk, hogy a Szanyin és Aeneas között kiépülő intertextuális alakpárhuzam jeleit elsősorban a Polozova-szerelem leírása tartalmazza. Itt Polozova az, aki Szanyint Aeneasként, önmagát Didóként definiálja, tehát a szignál az ő illetékességi szintjéhez

³⁷³ A szoborszerűség kérdéséről, illetve Gemma és Emilio alakjának egymásra vetüléséről az említett jelenetben a Pygmalion-történet kontextusában ld. Kroó 2004a: 111–112, uő 2004b: 131–139, Kondor-Szilágyi 2004b.

³⁷⁴ A szobor megformálása és a szó megalkotása közötti összefüggésekről, a verbalitás és a vizualitás összekapcsolásának poétikai kibontásáról az ovidiusi Orpheus-énekek kontextusában ld. Kroó 2004b: 140.

kötődik, és ezt az intertextuális kapcsolatot erősíti meg Gemma és Venus párhuzamba állítása. Sőt magának Szanyinnak egy mondata is ebbe az irányba mutat, amikor, miközben Emilióval sétál, a fatumról beszél, ami pedig köztudottan az *Aeneis* központi motívumai közé tartozik. Az *Aeneis* bekapcsolása a szövegalkotás folyamatába megbonyolítja mindazt, amit a szövegbelső szignálok alapján a *saját* és az *idegen* viszonyáról az elbeszélés szövege egyébként felépít. Korábbi ismereteink, azaz a „nemzetkarakterológiára” épülő tipizálás szerint Szanyin idegenként utazik Európában, idegen családdal találkozik, idegen nőbe szeret bele, ami – akár az *Aeneis*-intertextus alapján is – kizárja azt, hogy ez a szerelem beteljesülhessen. Ebben a kontextusban Polozova sokkal inkább a *saját* megtestesítője, bár jellemzése sokban hasonlít Frau Roselli bemutatására (aki, bár olasz, szinte teljesen elnémetesedett),³⁷⁵ mint Gemmáéra, hiszen többször is elhangzik, hogy félig-meddig cigány ősöktől származik. Az *Aeneis*-intertextus beidézése nyomán azonban éppen Polozova az, aki – egyrészt a saját értelmezése, másrészt a Gemma által hordozott Venus-szerep révén – *idegen* nőként jelenítődik meg, míg Gemma családtagként. Ez a tény visszautal a házassági tárgyaláskor beidézett bibliai szüzsére, Ruth történetére, amelynek révén Gemma és Szanyin között szintén rokoní, nem pedig szerelmi kapcsolat tételeződik. További párhuzamnak fogható fel az, hogy ahogyan az *Aeneis*ben Venus rendezi el végső soron Dido és Aeneas találkozását, úgy a *Tavaszi vizek*ben Szanyin éppen Gemma kedvéért, a tervezett házasságot elősegítendő utazik el Wiesbadenbe, Polozovához, ahogy ezt más gondolatösszefüggésben korábban már értelmeztük. Most annak megállapítását tartjuk fontosnak, hogy mindezek megerősítik a Gemmáról mint istenalakról, illetve Polozováról, mint Dido figuráján keresztül meghatározott intertextuális alakról szerzett korábbi tapasztalatokat.

Ha azonban a *saját* és az *idegen* viszonyában tekintjük az *Aeneis*-intertextust, akkor azt látjuk, hogy a szerepek a hősnők között felcserélődnek. Gemma idegensége nagyjából annyira hangsúlyos, mint Didóé az *Aeneis*ben, ahol a narrátori hang ezt többször is kifejti, sőt az elbeszélő rosszállóan meg is állapítja, hogy Aeneas is tunya keleties szokásokat vett fel a karthágói udvarban. A *Tavaszi vizek*ben is több nyoma

³⁷⁵ Ld.: „olyan régóta lakik Németországban, hogy már majdnem egészen elnémetesedett” (819), vö.: „от давнего пребывания в Германии она почти совсем онемечилась” (17/26–27).

van a Roselli-házhoz való alkalmazkodásnak. Az *Aeneis* esetében az, hogy Aeneas Karthagóban marad, annak ellenére, hogy az istenek rendezték így, ellentétes a *fatum*mal, a számára elrendelt sorssal, amelyről az eposz elején értesülünk,³⁷⁶ és amely sors még az isteneket is megköti. Szanyin pedig az elbeszélés XXVI. fejezetében maga is hasonlóképpen elmélkedik a *fatum*ról: „Szanyin, mint idősebb és ennél fogva megfontoltabb, arról beszélt, hogy mi a fánum vagy eleve elrendelés, s hogy mit jelent, s lényegében mi az ember hivatása”.³⁷⁷ (Az orosz szövegben megjelenő „призвание” szó jelentésének inkább megfelelne a következő fordítás: „hogy mire hivatott az ember”). A kerettörténetből tudjuk, hogy Szanyin hivatása a történet felidézése, hiszen nevet is csak az után kap a szerzőtől, hogy elkezdett visszaemlékezni a múlt eseményeire. Azaz Szanyint az teszi individuummá, névvel rendelkező, megnevezhető hőssé, ha elmondja a saját történetét, ami pedig Gemma elhagyása nélkül nem lenne teljes. Ily módon ártértékelődnek az intertextuális alakpárhuzamok is, hiszen ha Szanyin beilleszkedik az idegen környezetbe, a sors ellen vét, figyelmen kívül hagyja a saját *fatum*át. Ha viszont a Roselli családot mint idegen környezetet jelöljük meg, akkor egyszersmind párhuzamot is vonunk Gemma és Dido között, és továbbmenve az intertextus értelmezésében, Polozov alakja is új fényben tűnik fel. Ha ugyanis Polozova az a saját népből származó nő, akivel a sors rendelése folytán Szanyinnak találkoznia kell, akkor Polozov, aki megmutatja a főhősnek azt az utat, amelyen elhagyhatja Frankfurtot, Mercurius istennel kerül párhuzamba, aki a IV. énekben Iuppiter parancsára (az ő feladata többek között, hogy a sors beteljesedésére figyeljen) figyelmezteti Aeneast a hivatására. Ennek nem mond ellent az sem, hogy – az általunk korábban már kimutatott – komédiabeli párhuzamok alapján Polozov leginkább a ravasz szolgának (*servus*) feleltethető meg, és az sem, hogy Polozovék fogadást kötnek Szanyin kárára. Mercurius (Hermész) ugyanis nemcsak hírnök, hanem a tolvajok és a kereskedők istene, és számos fennmaradt történet tanúsága szerint mestere a csel-szerzésnek és a becsapásnak, csakúgy, mint a komédiák szolgakarakterei.

³⁷⁶ Vö. I, 19–22.

³⁷⁷ Ld. 870, vö.: „Санин, – как старший и потому более рассудительный, завел было речь о том, что такое фатум, или предопределение судьбы, и что значит и в чем состоит призвание человека” (80/35–38).

Mégsem tekinthetünk el attól, hogy az elsődleges jelzés mégiscsak Aeneast és Szanyint, valamint Didót és Polozovát köti össze. Ebből egyrészt az következik, hogy Gemma és Polozova között az intertextualitás szintjén kiépül egyfajta alakpárhuzam, hiszen mind a ketten magukra veszik Dido egyes alakjegyeit, másrészt pedig az, hogy a Polozova-szerelemnek a szövegközi kód szerint tragikus véget kell érnie. Első pillantásra úgy tűnik, hogy a kapcsolat Szanyin számára a megsemmisüléssel felérő szégyent jelenti, ez pedig nem felel meg az intertextuális determinációnak. Ha azonban kilépünk magából a Polozova-szerelem történetéből, és a *Tavaszi vizek* szövegének teljes kibontakozása felől olvassuk, akkor a következőt láthatjuk: ha Polozova megfeleltethető Didónak, akkor Szanyin wiesbadeni tartózkodása ugyanúgy a *fatum* ellen való, mint a Gemmával tervezett házassága. A végeredményt tekintve pedig Szanyin és Polozova történetének akkor van vége, amikor a hősnő neve utoljára, eltorzított formában elhangzik. Ekkor Szanyin már megalkotta az elbeszélt történetet, elvégezte a rá rótt feladatot, a visszaemlékezés munkáját. A kapcsolat végén pedig, csakúgy, mint Dido és Aeneas esetében, a hősnő haláláról értesülünk, akinek végül a nevét is elfelejtették.³⁷⁸

Meg kell azonban jegyeznünk, hogy az *Aeneis*ben a karthagói epizód, annak ellenére, hogy nem a sors rendelése szerinti, feltétlenül szükséges. Rómának ugyanis az a hivatása, hogy a világ ura legyen (lásd Anchises jóslata a VI. énekben),³⁷⁹ amihez nélkülözhetetlen Karthago meghódítása. A pun háborúk közvetlen oka viszont az *Aeneis* érvrendszere és motivikus szerkezete szerint éppen Aeneas karthagói tartózkodása, és a tragikus végű Dido-szerelem. Ebből az aspektusból tekintve, mindaz, ami első ránézésre a *fatum* ellenére történik, mégiscsak annak beteljesedését segíti elő. A *Tavaszi vizek*ben ez az aspektus még inkább szembevetendő: Szanyin azáltal lesz képes feladatának végrehajtására, a történet megalkotására, hogy átél két olyan szerelmi kapcsolatot, amelyek – az elbeszélés intertextuális kódjai szerint – nem lehetnek élete végső céljai, mindössze lépésként szolgálhatnak a kitűzött feladat teljesítéséhez.

³⁷⁸ Id.: „s mi van azzal az orosz hölgygel, aki akkoriban Wiesbadenben volt vendég – von Bo... von Bozolofté asszony – él-e még? – Nem – felelte Szanyin –, régen meghalt” (929), vö.: „а что та русская дама, что, помните, гостила тогда в Висбадене – госпожа фон Бо... фон Бозолоф – еще жива? – Нет, – отвечал Санин, – она давно умерла” (154/6–9).

³⁷⁹ A jóslat hagyományos értelmezéséről ld. Ferenczi 2010: 24–25.

A *saját* és az *idegen* problémaköréhez köthető az *e világi* és a *túlvilági* oppozíciója is. Mint arról a korábbiakban már szót ejtettünk, a szöveg Gemmát többször is istennőként, illetve szentképként mutatja be.³⁸⁰ Polozova hasonlóképpen *túlvilági*, azonban *alvilági* lényként tételeződik, olyan szavak jellemzik, mint „félíg állat, félíg isten”³⁸¹ (az előbbi megfeleltethető a kerettörténetben megjelenő, Szanyin tudatában a mélyből felbukkanó szörnyeknek), a közös lovaglás „őrült vágatás”,³⁸² Szanyin pedig úgy viselkedik, mint akit elvarázsoltak.³⁸³ Tehát míg Gemma az égi, addig Polozova az *alvilági* istenség attribútumaival ruházódik fel.

Jurij Lotman és Borisz Uszpenszkij éppen az *e világi*, illetve a *túlvilági* ellentétét jelöli meg a *saját* és az *idegen* oppozíciójának egyik alapvető variánsaként. Rámutatnak arra, hogy az „idegen” társadalmi szempontból egyrészt úgy tekinthető mint a „kívülről jött ember”, aki ugyan a „saját” területén tartózkodik, mégis egy „idegen világ” része. Másrészt kitérnek arra az igen fontos tényre is, hogy a sámán, a varázsló, a próféta – azaz a *túlvilági* hatalmakkal kapcsolatban álló emberek –, mivel egyszerre tartoznak a „saját” (földi) és az „idegen” (természetfölötti) világhoz, a „saját idegen”³⁸⁴ (átmeneti, köztes) státusában vannak.³⁸⁵ A természetfeletti erőnek mitológiai pozícióból tekintve két változata létezik, melyeket röviden a kozmosz és a káosz erőinek nevezhetünk.³⁸⁶ Ebből a nézőpontból értelmezve Jane Costlownak az első fejezetben ismertetett interpretációját, amely Polozovát olyan alakként mutatja be, aki azáltal, hogy kilép a tradicionális nő szerepből, káoszt idéz elő,³⁸⁷ a hősnő szociális szempontú értékelésére rávetül az orosz kulturális hagyománynak a fentebb leírt aspektusa is. A társadalomkritikai nézőpont ily módon összefonódik a mitopoétikus értelmezéssel, melynek következtében a társadalmon kívül, illetve a társadalmi el-

³⁸⁰ Ld.: „Királynő... Istennő... szűzies, tiszta márvány...” (871), vö.: „Царица... богиня... мрамор девственный и чистый...” (82/22); „de Gemma képe [...] védte Szanyint”, vö.: „но образ Джеммы охранял Санина” (110/26–27). Kiemelések – K. G. Ld. még D. Merezkovszkij álláspontját, mely szerint Turgenyev hősnői „az emberi arcok között – ikonok”, vö. Merezkovszkij 2007: 476.

³⁸¹ Ld. 922, vö.: „полужверь и полубог” (144/19–20).

³⁸² Uo., vö.: „бешеная скачка” (145/4).

³⁸³ Ld.: „valóban meg volt babonázva” (924), vö.: „он действительно был околдован” (147/5).

³⁸⁴ Vö.: „«нашим-чужим» оказывается шаман, колдун, пророк”, Lotman–Uszpenszkij 1982: 110.

³⁸⁵ Ld. uo.

³⁸⁶ Vö.: „С мифологической позиции возможны два рода сверхъестественных сил: силы, устанавливающие порядок, обладающие начальной активностью и переходящие потом в состояние охранительного покоя, и силы, постоянно меняющие мир, нарушающие исконный порядок, являющиеся носителями беспорядка (неупорядочности), нового порядка и творчества”, uo. 111.

³⁸⁷ Vö.: „the onset of chaos”, Costlow 1991: 401.

várásokkal és tradíciókkal szemben álló nőalak, a káosz létrehozója, a túlvilági, természetfeletti erő képviselőjeként is tételeződik.

Mindezeket figyelembe véve azt állíthatjuk, hogy a *saját* és az *idegen* viszonyát érintő tipizálás a *Tavaszi vizekben* a nemzeti hovatartozáson kívül az *e világi* és a *túlvilági* szférája közötti opozícióra is kiterjed. Azáltal azonban, hogy az előbb hangsúlyozottan idegenként, majd pedig rokonként megjelenő Gemma istennői attribútumokat vesz magára, nem válik „még idegenebbé” Szanyin számára: hiszen amint arról már szóltunk, *egyszerre* idegen (olasz és istennő) és rokon. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy kimutatható egy halvány párhuzam Gemma és egyes alvilági istenek, mégpedig az Erinysök között. Az elbeszélés végén arról értesülünk, hogy az, ahogy Gemmával bánt, nem hagyja nyugodni Szanyint egész életén át, a „kőepéként való fizetése egy tartozásnak, amelynek összegét nem is lehet megállapítani”³⁸⁸ arra utal, hogy Gemma emléke (árnya? képmása?), a bűntudat elől nem tud menekülni, mint ahogy – például – Orestés sem az Erinysök elől. Tekintve, hogy Klytaimnéstra története a *Tavaszi vizek* egyik intertextusát alkotja, talán nem tekinthető túlzásnak, ha Gemma és a bosszúistennők alakja között megfeleltetést feltetelezünk. Vele ellentétben Polozova esetében némileg egyértelműbb a helyzet: *saját*-nak minősül a nemzetkarakterológia dimenziójában mint orosz nő, idegennek mint Dido királynő és varázsló (boszorkány), aki elvarázsolta, megfagyasztotta, sőt megölte Szanyint. Kiderült tehát, hogy mindkét hősnő kapcsolatba hozható természetfeletti, túlvilági alakokkal, és – az eddig feltárt megfeleltetéseken túl – ez esetben is megfigyelhető alakjaik összerendeződése. Az alvilági szerep ugyan Polozova esetében nyilvánvalóbb, de Gemmával kapcsolatban sem hanyagolható el, tekintetbe véve azt a tényt is, hogy a szereplő a Klytaimnéstrával kiépülő alakpárhuzam révén egyrészt a gyilkossággal, másrészt ősi tektonikus istenségekkel, az Erinysökkel kerül kapcsolatba.³⁸⁹ Ily módon Szanyin két szerelmi kapcsolatának története a hős túlvilági utazásaként jelenítődik meg, a visszaemlékezés folyamata maga pedig egyfajta alvilági utazásként értelmezhető.

³⁸⁸ Ld. 927, vö.: „уплата по копейке долга, которого и сосчитать нельзя” (150/35–36).

³⁸⁹ Az Erinysökről ld. pl. Kerényi 1977: 38–39.

Visszakanyarodva Jurij Lotman és Borisz Uszpenszkij megállapításaihoz, ki kell térnünk a „tudás”, a „műveltség” és a „művészet” aspektusaira is. Az említett tanulmány több helyen is rámutat arra, hogy a tudás, különösen pedig az alkotással összefüggő ismeretek hordozója szükségképpen „idegen”-ként tételeződik.³⁹⁰ Ezt összevetve a kritikai irodalomban több helyütt is kiemelt cselekményrészlettel, a Szanyin és a női szereplők műveltsége közötti kontraszttal,³⁹¹ arra a következtetésre juthatunk, hogy a „műveletlen” főhős idegenként jelenik meg a „művelt” nők világában. Ez az oppozíció Gemma és Polozova alakjának túlvilági vonásaival együtt (istennő, illetve varázslónő), elvezet az alvilágjárás kérdésköréhez, mely, mint azt a disszertáció második fejezetében kifejtettük, szorosan kapcsolódik a műalkotás létrehozásának problémájához. Azt láthatjuk tehát, hogy a Lotman és Uszpenszkij által a mitológiai hagyomány tükrében egymás mellé helyezett tulajdonságok, a tudás és a művészeti alkotás, szétosztódnak Szanyin és a hősnők között. A mitopoétika szintjén értelmezve a jelenséget, megállapíthatjuk, hogy a túlvilági hatalmakkal kapcsolatban álló nőalakokkal való találkozás (az elbeszélt történet cselekményvilágában), mely a főhős emlékezésfolyamatának idősíkján az alvilágjárás során létrejövő újra-találkozásként értelmeződik, egyfajta beavatási szertartás jegyeit veszi magára: a természetfeletti való kapcsolat révén válik alkalmassá Szanyin arra, hogy – miután ő maga is részesült a túlvilági ismeretekből – alkotó művésszé, az elbeszélés szövegének alapjául szolgáló visszaemlékezés szerzőjévé váljék. Az alaktipológia szintjén pedig, Lotman és Uszpenszkij terminológiájával élve, azt láthatjuk, hogy a főhős ily módon egy átmeneti típus, a „saját-idegen” típusának megjelenítőjévé válik, így érvénytelenítve a „saját” és „idegen” mint önállóan vett típusokba való tartozását, hasonlóképpen ahhoz, ahogyan a különböző típusokba való tartozás egyidejűségét az intertextuális meghatározottságok is megengedik, miként ezt az egyes alaktípusokkal kapcsolatosan (vö.: az archaikus komédia hőstípusai: *adulescens*, *virgo*, *senex* stb.) is kimutattuk.

³⁹⁰ Vö.: „Врачество, умельство разного рода, «хитрости художнические», связанные с приобщением к знанию, одновременно означают и постижение некоей тайны. Человек же, приобщенный к тайне, воспринимается как «чужой» и опасный», Lotman–Uszpenszkij i. m. 113. Az *idegen* alakjának vizsgálatát a kulturális ambivalenciára vonatkoztatva az orosz fantasztikus irodalom kontextusában ld. Lachmann 1994.

³⁹¹ Ld. pl. Muratov 1980: 37, Hetesi 2004: 15–16.

II.

A Tavaszi vizek kultúraábrázolása az alaktipológia fényében

Az előző alfejezetben kifejtett kérdéskörhöz, melyet a *Tavaszi vizek* egyes hőseinek „nemzetkarakterológiai” tipizálásának neveztünk, szorosan kapcsolódik az ilyen módon típusokba sorolt alakok által hordozott kulturális tradíciók tipológiájának problémája. Ezt támasztja alá, hogy az eseménytörténet szintjén a szereplők egyes cselekedeteinek motivációiban jelentős szerepet játszik valamely nemzethez való tartozásuk, és az is, hogy mindez a *saját* és az *idegen* viszonyrendszerében is erőteljesen megmutatkozik. A következőkben azt fogjuk megvizsgálni, hogy miként ragadható meg mindez a kultúra kontextusában. Elemzésünk során az egyes turgenyevi hősök és a *Tavaszi vizek*ben megjelenített különböző nemzeti kulturális hagyományok között kialakuló viszonyrendszert térképezzük fel. Ebből következően vizsgálatunk tárgyát az egyes kulturális tradíciók ábrázolásának tipológiája képezi a *Tavaszi vizek*-ben, mely szoros kapcsolatban van az ezen hagyományokat hordozó hősökkel. Ez a megközelítés indokolja azt, hogy a kérdést nem a szereplők, hanem a beidézett hagyománytextusok felől fogjuk szemügyre venni. Egyetlen kivétel teszünk: Szanyin és az egyes nemzeti kultúrák viszonyát önálló alpontban fogjuk tárgyalni.

1. Nemzeti kulturális tradíciók a Tavaszi vizek alakábrázolásában

a) Az olasz kultúra

A harmadik fejezet első alfejezetében, az olasz opera intertextussá válásának bemutatásakor láthattuk, hogy a *Tavaszi vizek*ben Panteleone alakján keresztül megidéződik Itália kulturális tradíciója a maga földrajzi (vö. helynevek), műfaji (vö. a prózai és a zenés színház műfajai) és történeti (a *commedia dell'arté*tól Rossiniig) teljességében. Emellett az is szembeötlő, hogy Pantaleone oly módon képviseli az olasz kultúrát, hogy eközben képtelen elsajátítani egy másikat: „Annak ellenére, hogy

jó hosszú ideje élt Németországban, nagyon gyengén tanult meg németül, s csak szitkozódni tudott ezen a nyelven, de még a szidó szavakat is kíméletlenül kerékbe törte”,³⁹² mi több, az idegen kultúra hordozóit is megveti: „»Ferroflucto spicceubio!« – így emlegetett szinte minden németet”.³⁹³ Hasonló jelenség figyelhető meg a hős francia beszédében is: „oune zeune damigella innoucenta, qu’a ella sola dans soun péti doa vale più que toutt le zouffissié del mondo”,³⁹⁴ illetve „A la-la-la... Che bestialità! Deux zeun’ommes comme ça qué si battono – perchè? Che diavolo? Andate a casa!”.³⁹⁵ Az eseménytörténet szintjén így Pantaleone olyan hősként áll előttünk, mint aki – akár életkora miatt – nem tud beilleszkedni az idegen nyelvi környezetbe, a korábban feltárt szövegközi viszonyrendszer talaján értelmezve viszont olyan alakot látunk, aki kizárólagos módon hordozója egyetlen nemzeti kultúrának. Felhívjuk a figyelmet arra is, hogy a kultúra a nyelven keresztül határozódik meg, Pantaleone olaszágát a cselekmény szintjén tökéletes olasz beszéde,³⁹⁶ valamint a más nyelveken való megszólalás képtelensége definiálja. Ebből kiindulva az intertextuális jelentésképzés szintjén a hős alakját úgy értelmezhetjük, mint aki az olasz kultúrát a maga *izolált, önmagába zárt voltában* reprezentálja.

Maradva a Roselli család tagjainál, azt látjuk, hogy Frau Lenore ennek éppen az ellenkezőjét testesíti meg: a cselekmény szintjén ő az, aki olyan tökéletesen beilleszkedett az új környezetbe, hogy úgyszólván teljesen elveszítette korábbi identitását: „olyan régóta lakik Németországban, hogy már majdnem egészen elnémetesedett”.³⁹⁷ Ezt támasztja alá az is, amit a hősnő Szanyin nevééről mond: „»Gyimitri« sokkal jobban hangzik, mint Demetrio”,³⁹⁸ illetve ahogy Frau Lenore az elbeszélés során megszólítja a hőst, vö.: „monsieur Szanyin”,³⁹⁹ „Herr Dimitri”.⁴⁰⁰ Mindemellett Frau Lenore számára a családi hagyományok ápolása igen lényegesnek

³⁹² Ld. 819, vö.: „Несмотря на весьма долгое пребывание в Германии, он немецкому языку выучился плохо и только умел браниться на нем, немилосердно коверкая даже и бранные слова” (18/11–14).

³⁹³ Ld. uo., vö.: „«Феррофлукто спиччеубио!» – обзывал он чуть не каждого немца” (18/14–16).

³⁹⁴ Ld. 846, vö. 52/13–15.

³⁹⁵ Ld. 855, vö. 63/8–10.

³⁹⁶ Ld.: „tökéletesen ejtette az olasz szót” (819), vö.: „итальянский же язык выговаривал в совершенстве” (18/16–17).

³⁹⁷ Ld. 819, vö.: „от давнего пребывания в Германии она почти совсем онемечилась” (18/26–27)

³⁹⁸ Ld. 818, vö.: „«Dimitri» гораздо лучше, чем «Demetrio»” (17/5).

³⁹⁹ Ld. 848, vö.: „мосё Санин” (54/2).

⁴⁰⁰ Ld. 858, vö. 67/21.

tűnik, erre utal Giovanni Battista képe a falon; a hősnőt Itáliához kötő kapocsnak látszik ezen kívül a politika is, lásd a köztársaság-pártiságról szóló mondatokat; ez utóbbi azonban szintén a családi kapcsolatok kontextusában jelenik meg.⁴⁰¹ Frau Lenore alakjában a fentiek fényében egyszerre ábrázolódik a nemzeti hagyomány leépülése, a kulturális értelemben vett talajvesztés és a családi tradíció fontossága és folyamatossága.

A nemzeti hagyományok értelmezési keretében Gemma a Frau Lenore által kijelölt családi-politikai szokásrendszer révén kötődik az olasz tradícióhoz, erre játszik rá a hősnőnek az elbeszélés végén idézett levele is, melyben Emilio sorsáról így ír: „Emilio pedig [...] dicsőséges halált halt a haza szabadságáért Szicíliában”.⁴⁰² Szanyin illetékességi szintjén ezzel szemben a hősnő, amint arra ezen értekezésben is többször rámutattunk, az olasz *kultúra* hordozójaként jelenik meg, amire a legjobb példát a III. fejezetben találjuk: „mint Allori Juditjáé a Palazzo Pittiben [...] még Itáliában sem látott ehhez fogható szépet”.⁴⁰³ Az idézett hely jelen értelmezésünk kontextusában úgy magyarázható, hogy Gemma egyik lehangsúlyosabb tulajdonsága – a szépsége – az itáliai művészeti hagyomány összefüggéseiben ragadható meg. Ez párhuzamba állítható azzal, amit az alaktipológia feltérképezése során a hősnő túlvilági, természetfeletti vonásairól mondtunk. Így a szoborszerűség, amellett, hogy a nem-emberi, nem e világi alak attribútumaként jelenik meg, egyúttal azt is kiemeli, hogy Gemma ábrázolása a kulturális tradíció fényében olvasandó, más szóval, hogy a hősnő alakjában – legalábbis Szanyin illetékességi szintjén – az itáliai művészeti hagyomány testesül meg. Hozzáátve ehhez azt, amit a *Tavaszi vizek* narrációs poétikájáról mondtunk a disszertáció második fejezetében, arra a következtetésre juthatunk, hogy Gemma alakja három illetékességi szinten is a fenti módon értelmezhető: Szanyin, mint az elbeszélte történet hőse, ugyanő, mint az emlékezésfolyam megalkotója, valamint az narrátor,

⁴⁰¹ Ld.: „Giovanni Battista vicenzai születésű volt s nagyon jó, bár kissé lobbánékony és rátarti ember, s hozzá még: republikánus” (818), vö.: „Джованни Баттиста был родом из Виченцы, и очень хороший, хотя немного вспыльчивый и заносчивый человек, и к тому республиканец” (17/13–16); „О, те is republikánus érzésű vagy!” (819), vö.: „Ох, ты тоже республиканка!” (17/33–34). A Roselli család ábrázolásáról a politikatörténet kontextusában ld. Muratov 1985: 48–49.

⁴⁰² Ld. 930, vö.: „А Эмилио [...] погиб славною смертию за свободу родины, в Сицилии” (156/6–8).

⁴⁰³ Ld. 816, vö.: „как у Аллориевой Юдифи в Палаццо-Питти [...] Да он и в Италии не встречал ничего подобного” (13/26, 31–32).

akinek nézőpontja az elbeszélés ezen szakaszában összecsúszik a főhős nézőpontjával – mind így látják a hősnőt.

Röviden térünk csak ki Polozova figurájára ebben az interpretációs összefüggésben. Az eseménytörténet szintjén a *vőlegény elcsábítása* versengésként, rivalizálásként értelmezhető. Az alaktipológiai elemzés eredményei fényében, amikor is kimutattuk, hogy Marja Nyikolajevna (a maga plebejus módján) az orosz nő megtestesítőjének tekinthető, valamint hivatkozva Jane Costlow korábban bemutatott írására, mely az alakot az orosz társadalomtörténet kontextusában vizsgálja, arra következtethetünk, hogy az említett rivalizálás egyúttal az olasz és az orosz kultúra közötti versengésként is leírható. Ebben az értelmezési keretben a *Tavaszi vizekben* elbeszélte két szerelmi történet Szanyinnak a kultúrák közötti utazásának az elbeszélésévé válik – a főhős visszaemlékezésében egymásra vetül a cselekményes és a kulturális tradíciók közötti útkeresés.

b) A német kultúra

A német kultúra megjelenése a *Tavaszi vizekben* sok szempontból ellentmondásosnak látszik. Egyfelől, mivel az elbeszélte szerelmi történetek színhelye Németország (Frankfurt és Wiesbaden), sőt a kerettörténet záró részében Szanyinnal is Frankfurtban találkozunk utolsó alkalommal, arra kell gondolnunk, hogy a német művészeti hagyományok központi szerepet kell, hogy játsszanak az elbeszélésben. Másfelől viszont, ha megvizsgáljuk, hogy milyen módon idéződnak fel eme kulturális tradíció egyes műalkotásai, azt látjuk, hogy megjelenítésük módja mintha arra utalna, hogy a *Tavaszi vizekben* az intertextuális viszonyrendszeren belül jelen lenne egy axiológiai sík is, melynek a német kultúra az alacsonyabb regisztereiben foglal helyet. Ez a jelenség az elbeszélés hőseinek illetékességi szintjén, valamint a német alakok (így Klüber és Dönhof) ábrázolásában érhető tetten: ide tartozik az a mód, ahogyan Szanyin befogadja a német kultúra alkotásait;⁴⁰⁴ az, ahogyan Gemma nem tudja megformálni a főszereplő lányt Malz komédiájában, rosszul emlékszik Hoffmann elbeszélésére, illetve félreérti Weber *Bűvös vadász*ából a felhangzó részletet. Sőt már

⁴⁰⁴ Ld. 813, vö. 10/13–17.

maga az a tény, hogy Max áriája egy olyan szöveggörnyezetben, melyben a színház és a színpadi játék központi szerepet játszik, az utcán, verklin csendül fel, utal arra, hogy alsóbb kulturális regiszterekről, a tömegkultúra szintjéről lehet szó. Ugyanezt a regisztert képviseli az a könyvecske, melyből Klüber olvas fel a sodeni kirándulás alkal-mával: „kivett oldalzsebéből egy kis könyvet, *Knallerbsen – oder du sollst und wirst lachen!* (Petárdák – vagy nevetned kell s nevetni fogsz!) címűt s elkezdett válogatott anekdotákat olvasni”.⁴⁰⁵ A wiesbadeni színházi jelenet során szintén a német kultúra középszerű alkotásának középszerű előadásával találkozzunk,⁴⁰⁶ melyet Marja Nyikolajevna a nemzetkarakterológia síkján értelmezhetően értékel: „Az utolsó francia színész az utolsó francia kisvárosban természetesebben és különül játszik, mint a legelső német nevezetesség”.⁴⁰⁷ Azt látjuk tehát, hogy a német hősök ábrázolása, illetve a más nemzetekhez tartozó szereplőknek a német kultúrára vonatkozó nem kompetens (téves, illetéktelen) értelmezése azt eredményezi, hogy a német kultúra vagy mint értéktelen, vagy mint érthetetlen fenomén jelenik meg.

A fentieknek azonban ellentmondani látszik mindaz, amit a *Tavaszi vizek* narratív poétikájára vonatkozóan a második, Weber *Bűvös vadász* című operájával kapcsolatosan pedig a harmadik fejezetben feltártunk. Azt látjuk ugyanis, hogy az intertextuális jelentésképzés szintjén a legtöbbszor közvetett módon, a másodlagos intertextualitás eljárásának segítségével meghivatkozott szövegek lényeges mondani-valóval rendelkeznek az elbeszélés poétikájáról. Így Goethe *Wilhelm Meister*ének beidézése problémává avatja a *Tavaszi vizek* narrációjának kontextusában az életrajzot, illetve az önéletrajzot mint műfajt és elbeszélési módot, a Benegyiktov-vers és a *Bűvös vadász* által létrehozott szöveggörny mezőben megjelenített Heine-alkotások pedig a metaszöveg síkján információval szolgálnak egyrészt a prózamű lezárásának (befejez-hetőségének), másrészt a kulturális párbeszéd (vö.: Tancredi áriája Rossini operájából és a „Jungfernkranzlied” Weber alkotásából) módozatainak kérdéseiről. Mindezt

⁴⁰⁵ Ld. 837, vö.: „достав из бокового кармана небольшую книжечку, под заглавием: «Knallerbsen oder Du sollst und wirst lachen!» (Петарды, или Ты должен и будешь смеяться!), принялся читать разбирательные анекдоты” (40/25–28).

⁴⁰⁶ Ld.: „tehetségtelen szerzők”, „unalmat keltettek a nézőkben”, „a hősszerelmes [...] üvöltöni kezdett kutya módra” (910), vö.: „бездарные авторы”, „наводили скуку”, „любовник [...] завыл уже прямо по-собачьи” (130 passim).

⁴⁰⁷ Ld. uo., vö.: „Последний французский актер в последнем провинциальном городишке естественнее и лучше играет, чем первая немецкая знаменитость” (130/31–33).

összevetve azzal, hogy a *Tavaszi vizek* történéseinek legnagyobb része Németországban játszódik, valamint azzal, hogy a német kulturális hagyomány a maga vertikális teljességében van jelen Turgenyev művében, a populáris (utcai) művészettől a középserű előadáson át a műfaj történeti csomópontot jelentő⁴⁰⁸ kiemelkedő alkotásokig, azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a német kulturális tradíció, melybe különböző művészeti ágak eltérő minőségű alkotásai tartoznak, úgynevezett *szubtextusként*⁴⁰⁹ van jelen a *Tavaszi vizek*ben, és mint ilyen, az eseménytörténet, a narrációs poétika, az intertextuális praxis, valamint a metaszöveg síkján is jelentést hordoz.

Felhívjuk a figyelmet még egy jelenségre, mely az eddig elmondottak alátámasztására szolgál. Amint láttuk, a német kulturális hagyomány beidézésé során nagy szerepet játszik egyrészt a tradíció populáris, illetve kevésbé értékhordozó rétegének megjelenítése, valamint az egyes szövegeknek a hősök általi félreértése, hibás értelmezése. Ennek sűrített bemutatását adja értelmezésünk szerint a *Tavaszi vizek* V. fejezete, ezúttal azonban az orosz tradícióra vonatkoztatva: Szanyin ekkor három románcot énekel el a Roselli családnak, melyek közül az első kettő kifejezetten a népszerű művészet körébe tartozik; a műfaj – mely egyrészt speciálisan orosz, másrészt viszont a német *Lied* orosz megfelelőjeként írható le⁴¹⁰ – tehát a populáris kultúra alkotásain keresztül lép az elbeszélés szövegébe, és csak ezután ábrázolódik egy, a „magas” művészet regiszterébe sorolható kompozíció, Glinka műve közvetítésében. A különböző hierarchikus szintek mellett az események között jelen van az *idegen kultúra félreértésének* motívuma is, mikor a Roselli család tagjai az orosz szöveget annak hangzása alapján az olasz nyelv rendszere szerint kísérlik meg befogadni: „Az ének teljesen elragadta a hölgyeket – Frau Lenore csodálatos hasonlóságot is fel-

⁴⁰⁸ A *Bűvös vadász*ról az operatörténet kontextusában, kiemelt figyelemmel a német nemzeti romantikus opera – Weber nevéhez köthető – műfajára ld. Dahlhaus 2003c.

⁴⁰⁹ A szubtextus közismert definícióját ld. Riffaterre 1985: 61–62. Jelen esetben a terminussal az orosz irodalomtudomány „подтекст”-fogalmával leírt jelenséget nevezem, értve ezalatt egy olyan intertextust (jelen esetben hagyománytextust), melynek jelenléte a műalkotás egészében, annak minden szintjén kimutatható és értelmezhető. Ebben az értelemben használja a *Tavaszi vizek* Dante-intertextusával kapcsolatban Trofimova, ld. Trofimova 2004: 182.

⁴¹⁰ A románcról mint az orosz zene sajátosan nemzeti, egyben a német Lied transzformációjaként értelmezhető műfajáról ld. Redepenning 1994: 38–67.

fedezett az orosz és az olasz nyelv között. »Mgnovenyije« – »o, vieni« – »szo mnoj« – »siam noi« – »sätöbbi«⁴¹¹.

Azt látjuk tehát az orosz kultúra alkotásainak idegen (Németországban, olasz családban történő) befogadásának esetében, hogy azok először populáris változataikban (lásd jelen esetben a Szanyin által énekelt népszerű népies románcokat), és csak ezt követően a magaskultúrához tartozó műváltozataikban (Pushkin verse és Glinka románca) jelennek meg. Ez az eljárás hasonlít arra, amit a német kultúrához tartozó szövegek beidézésének módjáról fentebb mondtunk, nevezetesen, hogy a kultúra populáris regiszterhez tartozó alkotásainak a cselekményben is könnyen megragadható beidézésére a *Tavaszi vizek* szövegközi munkájának köszönhetően ráakódnak ugyan ezen nemzeti kultúra kiemelkedő alkotásai is, melyek együtt adják ki az elbeszélés által meghatározott német kulturális hagyományt. Ugyanez megfigyelhető az olasz kultúrához tartozó egyes alkotásokkal kapcsolatban is, amikor a *commedia dell'arte* egyik szereplője által intertextuálisan meghatározott hős, Pantaleone hozza játékba a „magaskultúra” olyan rétegeit, mint amit a Cimarosától Verdiig ívelő operai tradíció vagy Dante művészete képvisel. Lényeges különbség azonban, hogy a német magaskultúrához tartozó alkotásokra utaló explicit szignálok csak olyan pontokon találhatók a *Tavaszi vizek*ben, mikor ezen művek vagy populáris előadásban (ld. a *Bűvös vadász* részlete verklein megszólaltatva), vagy a hősök által félreértve (ld. Gemma, ahogyan felidézi Hoffmann elbeszélését) jelennek meg. Mi több, egyes, a szövegközi hálózatban kulcsszerepet játszó művek explicit megjelölése (ld. Heine alkotásai) egyáltalán nem is történik meg. Ebben az összefüggésben az orosz románc megidézése a cselekmény síkján (először a népszerű, majd a magaskultúra regiszteréhez tartozó szövegek beemelése) explicit módon játssza le azt, amit az intertextuális munka során a *Tavaszi vizek* az olasz kulturális hagyományt tekintve nyíltan, míg a német tradíció esetében rejtetten hajt végre.

Ebből következik, hogy az általunk az előbbieken elemzett részletben az intertextuális beidezés módja, az értelmezésbe vont szövegek köre és az elbeszélés hőseinek azokra adott reakciója, vagyis tulajdonképpen „műinterpretációja” (vagyis a

⁴¹¹ Ld. 820, vö.: „Тут дамы пришли в восторг – фрау Леноре даже открыла в русском языке удивительное сходство с итальянским. «Мгновенье» – «О, vieni!», «со мной» – «siam poi» и т. п.” (19/30–33).

populáris kultúra megjelenítésének explicit cselekményesítése) *metatextuális kicsinyítő tükört* alkot, amennyiben az orosz kulturális hagyomány idegen környezetben (Németországban, olasz családban) történő megjelenítése modellálja a német és olasz tradíciónak a *Tavaszi vizek* szövegébe való beemelésének a módját (innen ugyanis a magaskultúrához jutunk). Újfent a metatextuális kicsinyítő tükör jelenségéhez jutotunk tehát, melynek lényege az értelmezői mechanizmus, mely egyes poétikai jelenségek explicitté tételében nyilvánul meg. Nem véletlenül alapul ez azon, hogy a befogadási attitűd valamilyen módon modellálódik. Jelen esetben a populáris befogadás mint cselekményelem megformálásában gyökerezik a kicsinyítő tükör megképződése; a harmadik fejezetben, amikor először értelmeztük a metatextuális kicsinyítő tükör fogalmát, az absztrakt értelmezői alakzathoz, melyet hozzárendeltünk a fogalomhoz, szintén úgy jutottunk el, hogy számba vettük a befogadás művelődéstörténeti ismereteken alapuló modelljét is. Ebben az értelemben a kicsinyítő tükörként nevezett két alakzat a *Tavaszi vizek* intertextuális eljárásairól úgy beszél, hogy azokat a befogadás problémájához köti. Összekapcsolja tehát a műben modellált befogadási módozatokat és a Turgenyev-mű olvasói befogadásának a problémáját. Éppen ezáltal tölti be metatextuális kicsinyítő tükör szerepét.

2. Szanyin története a nemzeti hagyományok tükrében – a történet és a lezárás

Értekezésünk végéhez közeledve visszatérünk a *Tavaszi vizek* főhőiséhez, Szanyinhoz. Amint azt a disszertáció második fejezetében a narratív poétika síkján részletesen bemutattuk, Szanyin két módon van jelen az elbeszélésben: mint a múltbeli szerelmi történet főhőse, és mint a kerettörténet alakja, aki megalkotja az elbeszélés-szöveg alapjául szolgáló emlékezésfolyamatot. Feltártuk azt is, hogy éppen ennek köszönhetően a narrátor és a hős személye nem minden esetben különíthető el élesen egymástól, és hogy ennek következtében bizonytalanná válik az elbeszélő és az elbeszélte történet viszonya, amit az első és harmadik személyű narráció, az önéletrajz és az életrajz konvenciói megjelenésének tükrében értelmeztünk. A következőkben ennek

a kettősségnek a figyelembevételével ragadjuk meg Szanyin és az egyes kulturális tradíciók viszonyát.

V. M. Markovics az *Aszja* értelmezésének kontextusában alkotta meg az „orosz européer” terminusát,⁴¹² amely – amint azt Hetesi István ilyen tárgyú írásai is bizonyítják⁴¹³ – alkalmas a *Tavaszi vizek* főhősének leírására is. Az ilyen hős alak-ábrázolása, Markovics álláspontja szerint, intertextuálisan is motivált, mivel közvetlen előképe fellelhető Karamzinnál. Az így értett „orosz utazó” alakjának jellegzetes vonása, hogy éppen elsajátítja, mégpedig könnyen és organikusan, az európai kultúrát.⁴¹⁴ Az elbeszélte történet Szanyinja, annak ellenére, hogy műveltsége a narrátori közléseknek köszönhetően folyamatosan kétely tárgyát képezi (lásd az I. fejezetben Dannecker⁴¹⁵ és Goethe művészetének befogadását, a VI. fejezetben a hős olasz-tudására vonatkozó ironikus megjegyzéseket, vagy a XXXIX. fejezetben az *Aeneis*-re vonatkozó halovány ismereteit), az intertextuális értelemképzés síkján epizódról epizódra megfelel a különböző kulturális hagyományok által „előírt” szerepeknek. Ezt bizonyítottuk többek között akkor, amikor az archaikus római komédia hőstípusainak vizsgálatával Szanyin „hasznosságát” tártuk fel Gemma élettörténetében; amikor rámutattunk, hogy fel tudja venni a Polozova által ráosztott Aeneas-szerepet; amikor kifejtettük, hogy miként felelnek meg a hős cselekedetei a Ruth bibliai története révén meghatározott szövegközi kapcsolat által támasztott elvárásoknak. Az európai kultúra elsajátítása a cselekmény síkján abban ragadható meg a legszembetűnőbben, amit Szanyin nyelvtudásáról közöl az elbeszélés: „kitűnő a német kiejtése; de ha jobban esik neki a francia szó, beszélhet ezen a nyelven is”,⁴¹⁶ az idézetből kitűnik, hogy a hős több európai nyelven is jól beszél. Ez a tény, együtt az „orosz européer” típusával kapcsolatban Markovics által is kiemelt alakjeggyel,⁴¹⁷ a világ jelenségeinek átesztetizált befogadásával – azzal például, hogy a hősnőt, Gemmát művészeti alkotások „megtestesüléseként” látja – arra a következtetésre vezet, hogy a narrátori szólam meg-

⁴¹² Markovics 1995: 81–83

⁴¹³ Hetesi 1999, 2004.

⁴¹⁴ Uo. 83.

⁴¹⁵ A Dannecker-szobor kapcsán a hős műveltségének ambivalens ábrázolásáról ld. Hetesi 2004: 16.

⁴¹⁶ Ld 818, vö.: „он отлично выговаривает по-немецки; но что если ему удобнее выражаться по-французски, то он может употребить и этот язык” (16/32–35).

⁴¹⁷ Vö. Markovics 1995: 81–82; a *Tavaszi vizekre* értelmezve a típust ld. Hetesi 2004: 15–16.

nyilatkozásai nyomán műveletlennek tűnő hős valójában nagyon is szerteágazó ismeretekkel rendelkezik.

A kerettörténet alakjaként tekintett Szanyint – akinek a visszaemlékezése képezi az elbeszélrt történet alapját – az egyes kulturális hagyományokhoz fűződő olyan viszonyulás jellemzi, mely a fentiek fényében egy másik, magasabb szinten értelmezhető. Arról van szó ugyanis, hogy az egyes említett tradíciók játékba hozása az elbeszélésben a szöveg megalkotásában központi szerepet játszó alakhoz kötődik, éppen a narrátori pozíció ambivalens meghatározottságán keresztül. Így az, amit az elbeszélrt múltbeli történetre vetítve a jelenségek átesztetizált befogadásának nevezünk, a kerettörténet felől közelítve a kulturális hagyomány összefüggéseiben kibontakozó szövegalkotás értelmében jelenik meg. A visszaemlékezés aspektusából tekintve Szanyin nem elsajátítója vagy befogadója a különböző művészeti alkotásoknak, hanem az az alak, aki az emlékezésfolyamat során játékba hozza az azok által meghatározott tradíciókat. De mivel Szanyin és a narrátor nézőpontjának viszonya ambivalens abban az értelemben, hogy a közöttük lévő különbség gyakran elmosódik (lásd a második fejezetet), végülis mondhatjuk, hogy a történetmondás tekintetében is elsődlegesen az ő alakjához kapcsolódik ezen tradíciók játékba hozása. Továbbá az interpretációban, újra hivatkozva a *Tavaszi vizek* narratív poétikájáról írottakra, Szanyint kifejezetten fiktív *irodalmi figuraként* értékelve, akit már maga a szerző definiál ekként (vagyis e figura már a *szerzői hang* instrukciói alapján határozódik meg, ahogy erre a XIV. fejezet értelmezése során korábban rámutattunk), úgy tekinthetünk Szanyinra, mint aki a *szerző, Turgenyev intencióinak megfelelően magában hordozza, szintetizálja a Tavaszi vizekben felidézett kulturális hagyományokat*. Ezen a szinten egy olyan hős áll előttünk, akinek alakjában koncentrálnak mindazok a tradíciók, melyeknek bemutatása jelen értekezés tárgyát képezte. A hős történetének az intertextuális poétika szintjén zajló megvalósulása egyben a kulturális kontextusban értett szabadulástörténetként értelmezhető. Ezen az interpretációs síkon Pantaleone „bezártsága” az olasz nyelvbe ártértelemződik mint az olasz kultúra zártsága a hős alakjába; az elbeszélés német hőseinek ábrázolása, illetve a német művészeti alkotások látszólag alacsony státusú közegben történő megjelenítése pedig ennek a tradíciónak az axiológiai síkon történő „rabul ejtése”-ként fogható fel. A *Tavaszi vizek* ebből a

nézőpontból éppen az elbeszélt történet létrehozásával, a különböző kulturális tradíciók sokrétű bevonásával (ebben kiemelkedő szerepet játszik az általunk másodlagos intertextualitásnak nevezett eljárás) *szabadítja ki* ezeket a hagyományokat a bezártságból, amely egyfelől Pantaleone irodalmi alakján keresztül mutatkozik meg, másfelől úgy értelmezhető, mint egy bizonyos értékhierarchiába való bezártság. Így Szanyin, mint a *Tavaszi vizek*ben konstituálódó irodalmi figura, élettörténete és annak felidézése révén az önmagukba zárt nemzeti hagyományok felszabadításának, illetve azok alkotó tovább- és újírásának kulcsszereplőjeként áll előttünk. Ilyen értelemben ő a szabadító hős, aki azonban ekkor már nem cselekményes szerepében értelmeződik, hanem mint irodalmi konstruktum, amelyen keresztül a szöveg a *kultúra folyamata*hoz tartozó bezártság és megszabadítás fogalmait értelmezi.

Ebben a kontextusban további értelmezésre szorul az élettörténet befejezettségének, ezáltal pedig az elbeszélés lezárásának kérdése. Az életrajz, illetve az önéletrajz elbeszéléspoétikai konvencióinak tükrében Szanyin élettörténetének szintjén befejezetlenségről beszélhetünk, hiszen az elbeszélés vége nem jelenti egyszersmind a hős halálát.⁴¹⁸ Jurij Lotman álláspontja szerint viszont Turgenyev prózaműveinek „ kozmikus szintje [...] halálként realizálódik, melynek hordozója a szövegben a befejezés”,⁴¹⁹ ennek tükrében ugyanakkor Szanyin (tervezett, várható) elutazása Amerikába – *átkelés a vízen, tengerre szállás, utazás az újvilágba* – olyan világok közötti útként írható le, mely akár a hős halálának metaforájaként is értelmezhető.⁴²⁰ Ugyanakkor az *amerikai út* felkínálja a létváltás nyomán beköszöntő új élet lehetőségének az értelmét is. Szanyin azonban, mint a *Tavaszi vizek* hőse, természetesen nem létezhet Turgenyev elbeszélésének határain kívül – így a főhős sorsának lezáratlansága átértelmeződik a műalkotás lezárhatóságának problémájává. Ezen a ponton érdemes visszatérni a *Tavaszi vizek* Dante-intertextusához. Tatjana Trofimova korábban bemutatott álláspontja szerint „a *Tavaszi vizek* kompozíciója megfelel az

⁴¹⁸ Az életrajznak abból fakadó teljességéről, hogy halállal mint a biográfiát lezáró végponttal fejeződik be ld. Mekis 2002: 8–9.

⁴¹⁹ Vö.: „космический план [...] Реализуется он как смерть. В тексте его носитель – конец”, Lotman 1988: 344.

⁴²⁰ Az Amerikába való elutazásról mint a hős halálának metaforájáról a *Bűn és bűnhődés* értelmezéséhez kapcsolódóan ld. Torop 1984: 157.

Isteni színjáték kompozíciója tükörképének”,⁴²¹ ez úgy értendő, hogy „Turgenyev fordított irányban indítja útnak hősét: a Gemma által megszemélyesített *Paradicsomból* a *Purgatóriumon* keresztül (a Polozovával való kapcsolat kezdete) a *Pokolba* jut”.⁴²² Az elbeszélte szerelmi történet szintjén ez valóban így igaz; az elbeszélés egészét tekintve azonban nincs szükség arra, hogy az *Isteni színjáték* tükörképét keressük: a kerettörténet értelmezése során rámutattunk, hogy az emlékezésfolyamat kezdete alászállásként, alvilágjárásként értelmezhető; most ehhez hozzátesszük, hogy mivel a Szanyin szemei előtt megjelenő tenger és szörnyalakok önmagukban alkalmasak az alvilág képzetének megidézésére, a *Tavaszi vizek* nyitójelenetét ezen a metafizikai síkon a Pokollal azonosíthatjuk. Dante művének kontextusában az itt következő visszaemlékezés, melynek egyik meghatározó előszövegét Vergilius *Aeneis*e adja, a Pokoltól a Purgatóriumig megtett útnak feleltethető meg, az intertextusok egymásra vetülésének értelmében tehát Szanyin Vergilius (az *Aeneis*) vezetésével halad végig a Dante *Isteni színjátéka* révén meghatározott úton. Az elbeszélés vége, a kerettörténet zárása pedig az elveszített szerelmes újra-megtalálásán keresztül a Paradicsomba vezető utat jelöli ki; az oda való megérkezés a szeretett nő viszontlátásával teljesedik be (az *Isteni színjáték*ban Dante a Paradicsomban látja viszont Beatricét). Ez utóbbi a *Tavaszi vizek*ben két síkon is végbemegy: Gemma levelének kézhezvétele és a lányáról készült fénykép (mely megdöbbenően hasonlít Gemmára) megpillantása⁴²³ adja ki a motívumot.

⁴²¹ Trofimova 2004: 182.

⁴²² Uo.

⁴²³ Ld. 930, vö. 155/11–23.

Zárszó

A negyedik fejezetben leírtak fényében jelen értekezés keretei között két következtetést kell még levonnunk, melyek egyben lehetőséget adnak arra is, hogy összegezzük az értekezésben elvégzett interpretációs munka hozadékát.

Az egyik az antik örökség szerepére vonatkozik a *Tavaszi vizek*ben. Azt látjuk, hogy a Szanyin életútját meghatározó intertextuális hálózat alapján az elbeszélés egészében végighúzódik az *Aeneis*: Vergilius eposza olyan módon van jelen Turgenyev művében, hogy nemcsak meghatározza a szövegközi kölcsönhatások révén a köré rakódó intertextusok olvasásának irányát, nemcsak rámutat az elbeszélés narratív struktúrájának lényeges jellegzetességeire, hanem nélkülözhetetlenek bizonyul a főhős élettörténetének metafizikai szintű interpretációjához is. Hasonló ez a jelenség ahhoz, ahogy az antik drámahagyomány értelmezhetővé teszi az elbeszélt történetet a Gemma-szerelemre vonatkoztatva, amikor is éppen azáltal, hogy az archaikus római komédia, illetve a Klytaimnéstra történetét feldolgozó antik tragédiák által közvetített értékrendek részévé váltak a *Tavaszi vizek* szövegközi hálózatának, ezek elhárítják Szanyinnak az ábrázolt eseményekhez kötődő morális elítélésének az érvényesíthetőségét. Azt látjuk tehát, hogy az antik tradíció jelenléte olyan alapját képezi a *Tavaszi vizek*ben kiépülő jelentéstérnek, amely meghatározó módon befolyásolja a szöveg értelmét. A másik következtetés a főhős sorsának metafizikai értelmezésére vonatkozik. Az *Isteni színjáték*, és különösen a bibliai szövegek jelenléte ugyanis új megvilágításba helyezi az erkölcsi kérdéseket. Ezt támasztja alá a bibliai szövegek, elsősorban Ruth könyve megidézésének módja is. Ruth története, amint azt a disszertáció első fejezetében megmutattuk, két helyen is megjelenik a *Tavaszi vizek*ben: a Gemma-szerelem ábrázolásában a drámai, elsősorban komédiai hagyomány háttere előtt, míg a Polozova-szerelem esetében az *Aeneis* beidézését követően. A szignálók elhelyezése arra utal, hogy a bibliai szövegek legalábbis újrakontextualizálják azokat az intertextusokat, amelyek talaján megjelennek. Álláspontunk szerint ez a drámai hagyomány esetében az *igazságszolgáltatás*, a *bűn megtorlása* motívumának, az

Aeneis esetében – ahol is már nem tekinthetünk el a Dante-intertextusoktól sem – az *új élet*, azaz a *bűnöktől való megváltás* motívumának előtérbe helyezését jelenti. Mindezt összekapcsolva az erőteljesen moralizáló hangvételű narrátori szólammal arra a következtetésre juthatunk, hogy a *Tavaszi vizek*ben feltárható a '*bűn – megtisztulás – üdvözülés*' szemantikai szűzsége. Gemma elhagyása és viszontlátása így a *bűntől való megszabadulásként*, a Biblia kontextusában az eredendő bűntől való megváltásként nyer értelmet. Így a visszaemlékezés aktusa mint *bűnbánat*, *megtisztulás*, a múltbéli történet megalkotása pedig mint *vezeklés* értelmezhető. Az ennek köszönhetően elnyert *bűnbocsánatot* a *megváltás* követi – így válik Szanyinnak a cselekményidőn túli jövőbe helyezett amerikai útja az *örök életbe való átlépéssé*. Az elbeszélés hőse ilyen útnak indítása az örök élet birodalmaként érthető *új életbe* a kulturális hagyományok felszabadításának és alkotó újraértelmezésének kontextusában egyben azt is jelenti, hogy a *Tavaszi vizek* ezáltal foglalja el helyét a kulturális tradíciók világában értelmezett öröklétben. Ebben az összefüggésben van lehetőségünk az *inclusának kultúra-értelmező metaforaként* való meghatározására. A *Tavaszi vizek*ben a *bezárt nő* alakjának megjelenése, a hozzá tartozó történetek felidézése az intertextuális hálózatnak köszönhetően oly módon értelmeződik át, hogy a figura által hordozott motívum, a *bezártság* egyben a Turgenyev elbeszélésében ábrázolt kulturális hagyományokra is vonatkozik. Ennek értelmében a kultúraábrázolás módjáról is információt közöl a szöveg. Ez egyrészt azt jelenti, hogy a motívum a metaszöveg síkján metaforizálódik. A *bezártság* és a *megszabadítás* magára a *Tavaszi vizekre* mint műalkotásra is érvényessé válik mint a kultúra egyik szövegére (és az e szövegben megvalósuló kultúraábrázolásra), méghozzá úgy, hogy a mű egyben szövegközi gyakorlatának a poétikai értelmét is felfedi. Kiemeli, hogy a szövegközi praxis a bezárt kulturális tradíciók kiszabadításával egyenértékű. Másrészt mindebből az is következik, hogy a *Tavaszi vizek*ben Turgenyev kultúratörténeti koncepciója bontakozik ki, hiszen rámutat a kultúraábrázolás során a kultúra történetiségére. Ezért is volt elengedhetetlen, hogy a disszertációban az *inclusa* alakját és a hozzá kapcsolódó történetet irodalomtörténeti dimenzióba helyezzük. Ez részben bizonyos műfajttörténeti evolúciós sorokba engedett betekintést, részben pedig a történet archetipikus voltának köszönhetően lehetőséget teremtett arra, hogy a különböző szépirodalmi szövegek, melyek a frye-i értelemben

vett műthosz (műfaj előtti cselekmény) által meghatározott alakokat és történetet mozgatnak, a *Tavaszi vizek* intertextuális hálózatában egymásra vetüljenek és olyan poétikai fejlődési sorban mutatkozzanak meg, mely e szövegeket a kultúra történetiségének a szemlélési módjába helyezi.

E vizsgálat során a disszertáció tárgyát képező „szabadulás”-történeteket és a hozzájuk tartozó hősöket a poétikai szövegmegformáltság több szintjén írtuk le. A cselekményvilágban azonosított *inclusa*-figurák és „szabadulás”-történetek az irodalmi intertextuális összekötések révén egyrészt igen kiterjedt hálózatban váltak értelmezhetővé (ld.: az archaikus római komédia által meghatározott komédiai tradíció, a Klytaimnéstra történetére épülő tragédiai hagyomány, az *Aeneis*, valamint Ruth bibliai története). Másrészt, az ebben a gazdag értelmezési kontextusban körvonalazódó alak- és történetváltozatok a *Tavaszi vizek*ben összekapcsolódnak azokkal a zeneművekkel, elsősorban operákkal, melyeket a zenei intertextualitás (ebbe beleértendő a zene-szöveg és a hozzá tartozó irodalmi szöveg) turgenyevi gyakorlata hoz az olvasó szeme elé. Azt tapasztaljuk, hogy a megidézett operákban (Cimarosa, Rossini és Verdi műveiben, lásd: *Titkos házasság*, *Otello*, *Rigoletto*) az irodalmi intertextualitás révén megjelenített drámai műfajok zenés színpadi változatai idéződnek meg – úgy a komédia, mint a tragédia (*opera buffa* és *opera seria*) –, és ezekben a változatokban is újra felfedezhetjük a „szabadulás”-történetek hőseit és cselekményét. Ezzel egy időben a zenei intertextualitás kiépülése önmagában az operaváltozatok beidézési módjával (az említett műfajok együtt tartásával), valamint e változatok befogadási problémáinak felelevenítésével ráirányítja a figyelmet arra, hogy az intertextuális változatok nemcsak operaműfaji változatokat képviselnek, hanem egyben műfaj történeti nézőpontot visznek a *Tavaszi vizek*be. Ez egybevág azzal, ahogy a korábban említett irodalmi intertextusok is műfaj történeti értelmezési kontextusban érnek össze. Az irodalmi és zenei intertextusok ilyen hangsúlyos összeérlelése Turgenyev elbeszélésében szükségessé teszi, hogy ne csak az irodalom vetületében értelmezzük a *Tavaszi vizeket* és annak történeti önmeghatározását, hanem a kultúra szövegeinek sokkal tágasabb terére vonatkozó önmeghatározásként. Értekezésünkben a jelentős kulturális szövegek közül, melyek a vizuális alkotásokat is magukban foglalják, a zeneművek intertextuális szerepének a tisztázását vállaltuk fel. Bebizonyosodott, hogy e téren Turgenyev a

műfaji evolúcióra helyezi a hangsúlyt, vagyis funkciója szerint ugyanolyan típusú intertextualitást állít elénk, mint amit az irodalmi intertextualitás képvisel.

Az operatradíció számbavétele egyben a nemzetkarakterológia és alaktipológia problémáinak a *Tavaszi vizek*ben más módokon is megfogalmazott kérdéskörét is átértékelhetővé teszi. Elemzésünk során kulcsot adott (szintén az irodalmi intertextualitás jelensége által felerősítve) ahhoz, hogy rálássunk azokra a folyamatokra, melyek a bemutatott műfajváltozati tradíciókat Turgenyev elbeszélésében egy-egy nemzet kulturális teljesítményéhez kötve (olasz opera, illetve a Weber nevéhez kapcsolódó német romantikus opera, annak kiemelkedő képviselőjével, lásd *Bűvös vadász*) a nemzeti kultúra történetének részeként engedik látni. Kiderült az is, hogy a nemzeti kultúra története Turgenyev megítélése szerint nemcsak műfaji (*opera seria*, *opera buffa*), hanem stílári (a Szanyin által énekelt népies románcok) és prezentációs módbeli (a Weber-ária felhangzása verklein: mindennapi utcai zene; Pantaleone szöveget és partitúrát meghamisító előadása) regiszterváltozatokat is implikál. Ugyanez vonatkozik az irodalmi intertextualitás által felvetett műfaji változatokra is, erre például szolgálhat az a jelenet, melyben Szanyin és Pantaleone többszörösen megjelölve *commedia dell'arte*-beli jelenetet visznek színre, mely ugyanakkor a színpadi vígjátékhoz képest a mindennapi lét bohózszerű megjelenési formájába illeszkedik. (Ez az a pont, mely magába foglalja a képzőművészeti ábrázolás megidézéseinek a bevonását a kulturális térbe – vö. a disszertációban az arcábrázolásról mondottakat stb., ilyen módon e jelenet interpretációnk értelmében kulturális csomópontként azonosítható.)

Amit Turgenyev a kultúrából megidéz (irodalom, zene, képzőművészet) és kultúratörténeti dimenziójában értelmez (szövegváltozatok, műfajváltozatok, stílári regiszterváltozatok, írás-, előadás- és befogadásváltozatok), Pantaleone alakján keresztül kötődik hozzá a *nyelv által meghatározott* nemzeti kulturális hagyományhoz. A nyelven keresztül értelmezett kultúrába zárt hős alakja révén hozza játékba a *Tavaszi vizek* a közlés tartalmához illeszkedő adekvát nyelvhasználat kérdéskörét, mely Dante *Új életének* beidézése révén kerül az elbeszélésben irodalom- és kultúratörténeti kontextusba.

Mindezek értelmében az *inclusa*-alaktól és a hozzá tartozó „szabadulás”-történetektől, melyek ezek szerint a lehető legszélesebb kultúrakontextusban jelennek meg új és új szüzsés változatokban a *Tavaszi vizekben*, értelmezésünkben eljutottunk az alak és történet olyan metaforizációjáig, amely valóban Turgenyev kultúraszemléletét tükrözi. A „szabadulás”-történetnek az értekezésben bemutatott archetipikus volta teszi lehetővé azt, hogy azok a szövegek, melyek ezen történet különféle megjelenési formáit alkotják, intertextusként léphessenek be Turgenyev művébe. Ebből következik, hogy az archetipikus szüzsé variánsait képviselő szövegek a metaforizáció szintjén újra összerendeződve a kultúra működésének modelljét adják.

Függelék

546

199 **119**

Ot. Li - ra d'av-ver so, d'av-ver so

119

Vni I *leggero* *[p]*

Vni II *[p]* *pizz.*

Vle *[p]*

Vc. *leggero* *[p]*

Ch. *pizz.* *[p]*

199

Ot. fa - to io più, no, no, non

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Ch.

1. kottapéláda

196

Fl. *I Solo*
[P]

Cl. *I Solo*
in La [P]

Fg. *I Solo*
[P]

Ot.
te - me - rò,

Iago
(Li - ra d'av-ver so, d'av-

I
Vni

II

Vle

Vc.

Cb.

1. kottapéllda (folytatás)

195 **Allegro vivo** (♩ = 138)

Fl. *pp*

Cl. in Sib *pp* Solo

Cor. in Mib *pp*

Cor. in Lab *pp*

Rig. (con impeto volto al ritratto)
Si. ven - det - ta, tre-men - da ven-det - ta

Vi. II *pp*

Vle *pp*

Vc. e Cb. *pp*

Allegro vivo (♩ = 138)

199

Fl. *pp*

Ob. *pp* (f)

Cl. in Sib *pp* (f)

Fg. *pp* (f)

Cor. in Mib *pp*

Cor. in Lab *pp* (f)

Tr. in Mib *pp* (f)


Rig. di que - st'a - ni - ma è so - lo de - si - o...

Vi. I *pp*

Vi. II *pp*

Vle *pp*

Vc. e Cb. *pp*

* A:  but the star is very faint.
- ma la legatura è assai obidita.

P. *top - po, i ca - val - li di ga - lop - po sen - za*
le - sche, und dann fort mit Win - des - ei - le ja - gen

G. Orch. *f p f p f p f p f p f p f p f p f p f p*

A. (B. arco)

P. *po - sa cac - ce - rà, sen - za po - sa cac - ce -*
wir zum si - chern Port, ja - gen wir zum si - chern

f p f p f p f p f p f p f p *p A. Fg.*

P. *-rà. Dau - na vec - chia mia - pa -*
Port. Wohl ge - hü - tet und ver -

23 *+Cl. +Ob.* *A. Fg.*

P. *-ren - te, buo - na don - na as - sai pie -*
bor - gen blei - ben wir bei mei - ner

+Cl. +Ob. *A. Fg.*

Bibliográfia

Elsődleges források

(szépirodalmi művek, kotta- és szövegkönyvkiadások, zeneműfelvételek)

[AISZKHÜLOSZ (1957)]: *Aeschyli septem quae supersunt tragoediae* (rec. G. Murray).

Oxford, Clarendon Press.

AISZKHÜLOSZ (1985): –. – *drámái*. Fordították: Devecseri Gábor, Jánosy István,

Kerényi Grácia, Trencsényi–Waldapfel Imre. Budapest, Európa.

APEL, Johann August – LAUN, Friedrich (1811): *Gespensterbuch*. Leipzig, Göschen.

BENEGYIKTOV (Бенедиктов), V. G. (1983): Стихотворения. Л., Советский писатель.

[BIBLIA (1992)]: Szent Biblia azaz Istennek Ó és Új Testamentomában foglaltatott egész Szent Írás. Fordította: Károli Gáspár. Budapest, Magyar Biblia-Tanács.

CIMAROSA, Domenico (1982): *Il matrimonio segreto (Die heimliche Ehe)*. *Riduzione per canto e pianoforte*. Milano, Ricordi.

DANTE Alighieri (1950): *La vita nuova*. Frankfurt–Minden, Lutzeyer.

DANTE Alighieri (1965a): Az új élet. Fordította: Jékely Zoltán. In: uő *Összes művei*. Budapest, Helikon, 7–65.

DANTE Alighieri (1965b): Isteni színjáték. Fordította: Babits Mihály. In: uő *Összes művei*. Budapest, Helikon, 547–955.

DANTE Alighieri (1996): *Divina commedia*. Roma, Newton & Compton.

EURIPIDÉSZ (1984): –. – *összes drámái*. Fordították: Devecseri Gábor, Horváth István Károly, Jánosy István, Kárpáty Csilla, Kerényi Grácia, Trencsényi–Waldapfel Imre. Budapest, Európa.

GOETHE, Johann Wolfgang von (1983): *Wilhelm Meister tanulóévei*. Budapest, Európa. Fordította: Benedek Marcell.

GOETHE, Johann Wolfgang von (1998): *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Husum/Nordsee, Hamburger Lesehefte Verlag.

- HEINE, Heinrich (1972a): Atta Troll. Ein Sommernachtstraum. In: uő: *Werke und Briefe in zehn Bänden*. Berlin–Weimar, Aufbau, Bd. 1, 341–428.
- HEINE, Heinrich (1972b): Briefe aus Berlin. In: uő: *Werke und Briefe in zehn Bänden*. Berlin–Weimar, Aufbau, Bd. 3, 495–558.
- MENANDROSZ (1986): *A lenyírt hajú lány. Vígjátékok*. Fordították: Devecseri Gábor, Kerényi Grácia, Tegye Imre, Trencsényi–Waldapfel Imre. Budapest, Európa.
- OVIDIUS, Publius, Naso (1994): *Metamorphosen* (lat.-dt., übers., hrsg. von Michael von Albrecht). Stuttgart, Philipp Reclam jun.
- [PLAUTUS (1968)]: *T. Macci Plauti Comoediae* (instr. W. M. Lindsay). Oxford, Clarendon Press.
- [PLAUTUS (1977)]: *Titus Maccius Plautus vígjátékai* I–II. Fordította: Devecseri Gábor. Budapest, Magyar Helikon
- PUSKIN (Пушкин), A. Sz. (1963): *Полное собрание сочинений в 10 томах*. Т.3. М., Издательство АН СССР.
- PUSKIN, A. Sz. (1978): *Lírai költemények*. Budapest, Európa.
- ROSSINI, Gioachino (1994): *Otello ossia Il moro di Venezia. Drame per musica in tre atti di Francesco Berio di Salsa*. (Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini. Sezione prima. Opere teatrali, 19.). Pesaro, Fondazione Rossini.
- ROSSINI, Gioachino: Tancredi. Melodramma eroico in due atti di Gaetano Rossi. (Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini. Sezione prima. Opere teatrali, 10.). Pesaro, Fondazione Rossini, 1984.
- SENECA (1867): *Tragoediae* (recc. R. Peiper, G. Richter). Leipzig, Teubner.
- TURGENYEV (Тургенев), I. Sz. (1966): *Полное собрание сочинений и писем в 28 томах*. Сочинения, т. 11. М.–Л., Наука.
- TURGENYEV, I. Sz. (1963): *Elbeszélések*. Budapest, Magyar Helikon. Fordította: Áprily Lajos.
- VERDI, Giuseppe (1959): *Rigoletto* (= Operaszövegkönyvek, 6.). Budapest, Zeneműkiadó. Fordította: Blum Tamás.
- VERDI, Giuseppe (1983): *Rigoletto. Melodramma in tre atti di Francesco Maria Piave*. (Le opere di Giuseppe Verdi. Sezione I. Opere teatrali, 17.). Milano, Ricordi – Chicago–London, The University of Chicago Press

- VERDI, Giuseppe (1998): *Rigoletto. Opera in 3 Acts* (dir. Jean-Pierre Ponnelle). London, Decca.
- VERDI, Giuseppe (2002): *Rigoletto* (dir. David McVicar). London, BBC – Opus arte.
- [VERGILIUS (1963)]: *P. Vergilii Maronis opera* (instr. F. A. Hirtzel). Oxford, Clarendon Press.
- WEBER, Carl Maria von (1962): *A bűvös vadász* (= Operaszövegek könyvek, 60.): Budapest, Zeneműkiadó. Fordította: Lányi Viktor.
- WEBER, Carl Maria von (1979a): *Der Freischütz. Nachbildung der Autograph der Deutschen Staatsbibliothek, Berlin*. Leipzig, Peters.
- WEBER, Carl Maria von (1979b): *Der Freischütz. Romantische Oper in drei Aufzügen* (Peters-Textbücher). Leipzig, Peters.

Szakirodalom

- ARMSTRONG, Judith M. (1985): The true origins of the superfluous man. *Russian Literature* XVII, 279–296.
- БАХТИН (Бахтин), М. (1965): *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса*. М., Художественная литература.
- БАХТИН, Mihail (2002): *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája – Rabelais és Gogol. A szó művészete és a népi nevetéskultúra – Szatíra*. Budapest, Osiris. Fordították: Könczöl Csaba, Raincsák Réka.
- БЯЛЫЙ (Бялый), G. A. (1990): *Тургенев и русский реализм. От Тургенева к Чехову*. Л., Советский писатель.
- BRANG, Peter. (1995): Images und Mirages in Turgenevs Darstellung der Nationalcharaktere. Klischeezertrümmerung oder Trendverstärkung? In: Peter Thiergen (Hrsg.): *Ivan S. Turgenev: Leben, Werk und Wirkung. Beiträge der Internationalen Fachkonferenz aus Anlaß des 175. Geburtstages an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, 15.–18. September 1993*. München, Sagner, 1–25.
- BRINKHOFF, J. M. G. M. (1966): De parasiet in Plautus. *Hermeneus* 34, 44–46.

- BUDDEN, Julien (1973): *The operas of Verdi. From Oberto to Rigoletto*. New York–Washington, Praeger.
- CONEVA (Цонева), А. (1994): Повествование от первого лица у И. С. Тургенева. In: Ж. Зельдхейн-Деак – А. Холлош (ред.): *И. С. Тургенев: Жизнь, творчество, традиции. Доклады международной конференции, посвященной 175-летию со дня рождения И. С. Тургенева, 26 – 28 августа 1993 г.* Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 221–226.
- CORPUS inscriptionum Latinarum = CIL. Vol. I². Inscriptiones Latinae Antiquissimae ad C. Caesaris mortem. Pars 1. Fasti consulares ad a. u. c. DCCLXVI. Elogia clarorum virorum. Fasti anni Iuliani. Cura Th. Mommsen, W. Henzen, Chr. Huelsen. 1893/1973. Berlin, Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin.
- COSTLOW, Jane T. (1991): Dido, Turgenev and the journey toward Bedlam. *Russian Literature* XXIX, 395–408.
- CULLER, Jonathan (1976): Presupposition and Intertextuality. *Modern Language Notes* 91, 1380–1396.
- DAHLHAUS, Carl (2003a): Rossini und die Restauration. In: uö: *19. Jahrhundert II. Theorie / Ästhetik / Geschichte: Monografien (= Gesammelte Schriften 5)*. Laaber, Laaber-Verlag, 64–71.
- DAHLHAUS, Carl (2003b): Zum Libretto des *Freischütz*. In: uö: *19. Jahrhundert IV. Richard Wagner – Texte zum Musiktheater (= Gesammelte Schriften 7)*. Laaber, Laaber-Verlag, 565–568.
- DAHLHAUS, Carl (2003c): Webers *Freischütz* und die Idee der romantischen Oper. In: uö: *19. Jahrhundert IV. Richard Wagner – Texte zum Musiktheater (= Gesammelte Schriften 7)*. Laaber, Laaber-Verlag, 612–620.
- DÄLLENBACH, Lucien (1976): Intertexte et autotexte. *Poétique* 7, 282–296.
- DÄLLENBACH, Lucien (1996): Intertextus és autotextus. *Helikon Világirodalmi Figyelő*, 1996/1–2, 51–66. Fordította: Bónus Tibor.
- DELANEY GROSSMANN, Joan (1994): Turgenev's Comic Love and the European Comedic Tradition. In: Ж. Зельдхейн-Деак – А. Холлош (ред.): *И. С. Тургенев: Жизнь, творчество, традиции. Доклады международной конференции,*

- posztumusz 175-évkönyvről a születésnapján II. C. Turgenev, 26 – 28 augusztus 1993. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 54–59.
- DELLA CORTE, F. (1969): Personaggi femminili in Plauto. *Dioniso* 43, 485–497.
- DUCKWORTH, George Eckel (1952): *The nature of Roman comedy. A study in popular entertainment*. Princeton, Princeton University Press.
- DZSIVELEGOV, A. K. (1962): *A commedia dell'arte*. Budapest, Gondolat. Fordította: Siklósi Mihály.
- FERENCZI Attila (2001): Some generic problems of Senecan drama. *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 41, 255–261.
- FERENCZI Attila (2010): *Vergilius harmadik évezrede*. Budapest, Gondolat.
- FERENCZI Attila szerk. (2006): *A rejtélyes Aeneis. Aeneis-tanulmányok*. Budapest, L'Harmattan.
- FRAZER, James G. (2005): *Az aranyág*. 2. jav. kiad. Budapest, Osiris. Fordította: Bodrogi Tibor, Bónis György.
- FRIED (Фрид) István (1994a): Тургенев и музыка. Аспекты чтения романа Тургенева «Рудин». In: Ж. Зельдхейн-Деак – А. Холлош (ред.): *II. C. Тургенев: Жизнь, творчество, традиции. Доклады международной конференции, посвященной 175-летию со дня рождения II. C. Тургенева, 26 – 28 августа 1993 г.* Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 199–212.
- FRIED István (1994b): Oblomov „Casta diva”-ja. *Filológiai közlöny* 1994/2, 94–100.
- FRYE, Northrop (1957): *Anatomy of criticism. Four essays*. Princeton, Princeton University Press.
- FRYE, Northrop (1996): *Kettős tükrök. A Biblia és az irodalom*. Budapest, Európa. Fordította: Pásztor Péter.
- FRYE, Northrop (1997): *Az ige hatalma. Második tanulmány a Biblia és az irodalom kapcsolatáról*. Budapest, Európa. Fordította: Pásztor Péter.
- FRYE, Northrop (1998): *A kritika anatómiája*. Budapest, Helikon. Fordította: Szili József.
- GENETTE, Gérard (1972): Discours du récit. Essai de méthode. In: uő: *Figures III*. Paris, Seuil, 65–282.
- GENETTE, Gérard (1979): *Introduction à l'architexte*. Paris, Seuil.

- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard (1983): *Nouveau discours du récit*. Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard (1996): Transztextualitás. *Helikon Világirodalmi Figyelő*, 1996/1–2, 82–90. Fordította: Burján Mónika.
- GERIGK, Horst-Jürgen (1995): Turgenjew unterwegs zum Zauberberg. In: Eckhard Heftrich, Thomas Sprecher (Hrsg.): *Thomas Mann Jahrbuch 8*. Frankfurt, Klostermann, 53–69.
- GRABÓCZ Márta (2003): *Zene és narrativitás. Írások a 18-19. századi és kortárs zeneművekről*. Pécs, Jelenkor.
- HÄLIKÄ, Riikka (1997): Generating meaning: some aspects of intertextuality in Seneca's *Phaedra*. *Annales Universitatis Turkuensis*, ser. B tom. 219, 58–62.
- HENZE-DÖHRING, Sabine (1994): Otello ossia Il moro di Venezia. In: Carl Dahlhaus (Hrsg.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett. Bd. 5. Werke Piccini – Spontini*. München–Zürich, Piper, 394–397.
- HETESI (Хетешин) István (1999a): Роль традиции в повести И. С. Тургенева «Вешние воды». *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae* 44, 331–339.
- HETESI István (1990): *Turgenyev. A hősök és a „randevű” az írói pálya első felében*. Budapest, Tankönyvkiadó.
- HETESI István (1999b): Az európai és a nemzeti hagyomány Turgenyev *Tavaszi vizek* című elbeszélésében. In: uő: *Művek, kapcsolódások. Puskin és Turgenyev tanulmányok*, Pécs, Pro Pannonia, 89–112.
- HETESI István (2004): A kulturális hagyomány Turgenyev *Tavaszi vizek* című elbeszélésében. In: Kroó Katalin (szerk.): *Ösvények Turgenyev és Dosztojevszkij művészi világához. Szövegelemzés, irodalomelmélet*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 13–33.
- HETESI István (2006): Turgenyev elbeszélései. A „felesleges ember”-től az „orosz européer”-ig. In: Kroó Katalin (szerk.): *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe*. Budapest, Bölcsész Konzorcium, I, 328–366.
- JACOBS, Jürgen (1972): *Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*. München, Fink.

- JEGUNOV (Егунув), A. N. (1968): «Вешние воды». Латинские ссылки в повести Тургенева. In: *Тургеневский сборник. Материалы к Полному Собранию Сочинений и Писем И. С. Тургенева IV. Л.*, Наука, 182–188.
- JENNY, Laurent. (1976): La stratégie de la forme. *Poétique* 7, 257–281.
- JENNY, Laurent. (1996): A forma stratégiája. *Helikon Világirodalmi Figyelő* 1996/1–2, 23–50. Fordította: Sepsi Enikő.
- KERÉNYI Károly (1977): *Görög mitológia*. Fordította: Kerényi Grácia. Budapest, Gondolat.
- KIM, Sang Hyun (2004): A theatrical interpretation of Turgenev's 'Gamlet Ščigrovskogo uezda'. *Russian Literature* LVI, 413–429.
- KONDOR-SZILÁGYI Mária (2004a): A képi megjelenítés módjai és funkciói Turgenyev *Tavaszi vizek* című elbeszélésében. In: Kroó Katalin (szerk.): *Ösvények Turgenyev és Dosztojevszkij művészi világához. Szövegelemzés, irodalomelmélet*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 57–80.
- KONDOR-SZILÁGYI Mária (2004b): Искусствоведческое толкование двух историй. Пигмалион и *Ла Форнарина* Рафаеля в повести И. С. Тургенева *Вешние воды*. *Studia Russica* XXI, 292–300.
- KRISTEVA, Julia (1969): *Sémeiotikè*. Paris, Seuil.
- KRISTEVA, Julia (1974): *La Révolution du langage poétique*. Paris, Seuil.
- KROÓ Katalin (2002a): *Klasszikus modernség. Egy Turgenyev-regény paradoxonjai. A Rugyin nyomról nyomra*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó.
- KROÓ Katalin (2002b): Etika és intertextualitás. Az irodalmi hős etikai megítélhetősége a szövegbelső és a szövegközi motívumformálódás tükrében. (Problémavázlat egy Turgenyev-regény példáján.) In: *Tünetkeny moralitás. A Kaposvári Erkölc-, Művészetfilozófiai és -Nevelési Konferencia előadásai 2001*. Kaposvár, 308–317.
- KROÓ Katalin (2004a): Elhagyás és visszatérés – Gemma átváltozó arcai és alakjai. Elbeszélésmód, motívumformálás és metaszóvegműködés Turgenyev *Tavaszi vizek* című elbeszélésében. In: Kroó Katalin (szerk.): *Ösvények Turgenyev és Dosztojevszkij művészi világához. Szövegelemzés, irodalomelmélet*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 105–142.

- KROÓ Katalin (2004b): A vizuális és a verbális alkotó emlékezés jelentés-összefűzése Turgenyev *Tavaszi vizek* című elbeszélésében. In: Szitár Katalin (szerk.): *A szó élete. Tanulmányok a hatvanéves Kovács Árpád tiszteletére*. Budapest: Argumentum, 129–143.
- KROÓ Katalin (2005): A büntől a szövegig. Orpheus sorsa Ovidius *Átváltozások* és Turgenyev *Tavaszi vizek* című műveiben elbeszélésében. In: *Az erkölcs szépsége (=Die Schönheit der Moral). A kaposvári Erkölcs-, művészetfilozófiai és -nevelési Konferencia előadásai 2003. augusztus 27–29.* Kaposvár, Kaposvári Egyetem Csokonai Vitéz Mihály Pedagógiai Főiskola Kar, 590–602.
- KROÓ Katalin szerk. (2004): *Ösvények Turgenyev és Dosztojevszkij művészi világához. Szövegelemzés, irodalomelmélet*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó.
- LACHMANN, Renate (1990): *Gedächtnis und Literatur*. Frankfurt/Main, Suhrkamp.
- LACHMANN, Renate (1994): Remarks on the foreign (strange) as a figure of cultural ambivalence. *Russian Literature* XXXVI, 335–346.
- LEJEUNE, Philippe (1996): *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil.
- LOTMAN (Лотман), Ju. M. – USZPENSZKIJ (Успенский), B. A. (1982): «Изгой» и «изгойничество» как социально-психологическая позиция в русской культуре преимущественно допетровского периода. «Свое» и «чужое» в истории русской культуры. In: *Типология культуры. Взаимное воздействие культур (= Труды по знаковым системам XV)*, 110–121.
- LOTMAN (Лотман), Ju. M. (1988): *В школе поэтического словаю Пушкин, Лермонтов, Гоголь*. М., Просвещение.
- LOTMAN (Лотман), Ju. M. (1992a): Память в культурологическом освещении. In: уő: *Избранные статьи*. Т.1. Таллинн, 200–202.
- LOTMAN (Лотман), Ju. M. (1992b): Семиотика культуры и понятие текста. In: уő: *Избранные статьи*. Т.1. Таллинн, 129–132.
- LOTMAN (Лотман), Ju. M. (1998): Структура художественного текста. In: уő: *Об искусстве*. СПб., Искусство-СПБ, 14–284.
- LOTMAN, Jurij (1983): *Szöveg – modell – típus*. Budapest, Gondolat. Fordította: Bánlaki Viktor et al.

- M. SÁNDORFI Edina (2004): Goethe és a *szín(pad)kép*, avagy a szöveg mint esemény. A *Hamlet*-olvasat performativitása. In: Hetesi István (szerk.): „*Hamlet mi vagyunk*”. *Tanulmányok (a) Hamlet európai recepciójának történetéből*, Budapest, Janus/Gondolat, 62–83.
- MANN (Манн), Ju. V. (1994): «Истинно лишний человек». К типологии центрального персонажа повести И. С. Тургенева «Дневник лишнего человека». In: Ж. Зельдхейи-Деак – А. Холлош (ред.): *И. С. Тургенев: Жизнь, творчество, традиции. Доклады международной конференции, посвященной 175-летию со дня рождения И. С. Тургенева, 26 – 28 августа 1993 г.* Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 140–151.
- MARKOVICS (Маркович), V. M. (1995): “Русский европеец” в прозе Тургенева 1850-х годов. In: Peter Thiergen (Hrsg.): *Ivan S. Turgenev: Leben, Werk und Wirkung. Beiträge der Internationalen Fachkonferenz aus Anlaß des 175. Geburtstages an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, 15.–18. September 1993.* München, Sagner, 77–96.
- MARTINI, Fritz (1988): Der Bildungsroman. Geschichte des Wortes und der Theorie. In: Selbmann, Rolf (Hrsg.): *Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans.* Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 239–264.
- MEKIS D. János (2002): *Az önéletrajz mintázatai a magyar irodalmi modernség hagyományában.* Budapest, Fiatal Írók Szövetsége.
- MEREZSKOVSKIJ (Мережковский), D. Sz. (2007): *Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы.* СПб., Наука.
- MILLER, Norbert (1994): Tancredi. In: Carl Dahlhaus (Hrsg.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett. Bd. 5. Werke Piccini – Spontini.* München–Zürich, Piper, 370–375.
- MINTS (Минц), Z. G. (2004): О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов. In: уф: *Поэтика русского символизма.* СПб., Искусство-СПб., 59–102.
- MURATOV (Муратов), A. B. (1980): *Повести и рассказы И. С. Тургенева 1867–1871 годов.* Л., Ленинградский Университет.

- MURATOV (Муратов), A. B. (1985): *Тургенев-новеллист (1870–1880-е годы)*. Л., Издательство Ленинградского Университета.
- NORDEN, Eduard (1916): *P. Vergilius Maro: Aeneis, Buch VI*. Leipzig–Berlin, Teubner.
- OROSZ Magdolna (2003): „Az elbeszélés fonala”. *Narráció, intertextualitás, intermodalitás*, Budapest, Gondolat.
- OROSZ Magdolna (2004): Tévedések és tévelygések. Dialógus, írás és intertextualitás E. T. A. Hoffmann műveiben. In: Kroó Katalin (szerk.): *Ösvények Turgenyev és Dosztojevszkij művészi világához. Szövegelemzés, irodalomelmélet*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 143–157.
- OXFORD Classical Dictionary = OCID (1961). Eds. M. Cary, J. D. Denniston, J. Wight Duff, A. D. Nock, W. D. Ross, H. H. Scullard. Oxford, Oxford University Press.
- PÖSCHL, Viktor (1970): Dido und Aeneas. In: Doris Ableitinger – Helmut Gugel (Hrsg.): *Festschrift Karl Vretska: zum 70. Geburtstag am 18. Oktober 1970 überreicht von seinen Freunden und Schülern*. Heidelberg, Winter, 148–172.
- PROPP (Пропп), V. Ja (2002): *Исторические корни волшебной сказки*. М., Издательство Лабиринт.
- PROPP, Vlagyimir (2006): *A varázsmese történeti gyökerei*. Budapest, L'Harmattan. Fordította: Istvánovits Márton.
- PUMPIANSZKI, (Пумпянский), L. V. (2000a): Романы Тургенева и роман «Накануне». Историко-литературный очерк. In: уő: *Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы*. М., Языки русской культуры, 381–402.
- PUMPIANSZKI, (Пумпянский), L. V. (2000b): Тургенев-новеллист. In: уő: *Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы*. М., Языки русской культуры, 427–447.
- PUTNAM, Michael C. J. (1995): *Virgil's Aeneid. Interpretation and influence*. Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- PUTNAM, Michael C. J. (1998): *Virgil's epic designs. Ekphrasis in the Aeneid*, New Haven, Yale University Press.

- RADOMSKI, James – FITZLYON, April (2010): García. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45707pg1>.
- REDEPENNING, Dorothea (1994): *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik. Bd. 1. Das 19. Jahrhundert*. Laaber, Laaber-Verlag.
- RIFFATERRE, Michael (1980): Syllepsis. *Critical Inquiry* 6:4, 625–638.
- RIFFATERRE, Michael (1985): The making of a text. In: Mario J. Valdes – Owen Miller (eds.): *Identity of the literary text*. Toronto, University of Toronto Press, 54–70.
- RIFFATERRE, Michael (1996): Az intertextus nyoma. *Helikon Világirodalmi Figyelő*, 1996/1–2, 67–81. Fordította: Sepsi Enikő.
- RYDER, K. C. (1984): The senex amator in Plautus. *Greece and Rome* 30, 181–189.
- SALDRE, Maarja (2010): On some aspects of the repetition of cultural texts. In: Katalin Kroó – Irina Avramets (eds.): *In honour of Peeter Torop 60. A collection of papers from young scholars*. Budapest–Tartu, ELTE „Orosz Irodalom és Irodalomkutatás” Doktori Program, 122–136.
- SCHREIBER, Ulrich (2002a): *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Von den Anfängen bis zur französischen Revolution*. Kassel, Bärenreiter.
- SCHREIBER, Ulrich (2002b): *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*. Kassel, Bärenreiter.
- SPENGLER (Шпенглер) Katalin (1994): Сюжетообразующая роль музыки в «Дворянском гнезде» In: Ж. Зельдхейи-Деак – А. Холлош (ред.): *И. С. Тургенев: Жизнь, творчество, традиции. Доклады международной конференции, посвященной 175-летию со дня рождения И. С. Тургенева, 26 – 28 августа 1993 г.* Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 227–232.
- STEJNPRESSZ (Штейнпресс), B. Sz. – JAMPOLSKIJ (Ямпольский), I. M. (1966): *Энциклопедический музыкальный словарь*. М., Советская Энциклопедия.
- STENDHAL (1973): Rossini élete. In: uő: *Zenei írások* (= Stendhal művei 9). Budapest, Magyar Helikon, 269–677. Fordította: Rónay György.

- SURIAN, Elvidio – CHIARELLI, Alessandra (2010): Modena. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18830>.
- SZILÁGYI Zsófia (2005): *A féllábú ólomkatona. Irodalmi mű-hibák*. Pozsony, Kalligram.
- SZMIRNOV (Смирнов), I. P. (1995): *Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака*. 2-е изд. СПб.
- SZMIRNOV (Смирнов), I. P. (2005): Ошибка, Бог и литература. In: Нора Букс (сост.): *Семиотика безумия. Сборник статей*. Париж–Москва, Европа, 24–63.
- SZTUPEL (Ступель), А. М. (1966): «Три встречи». Симфоническая поэма М. Карловича «Эпизод на маскараде» на сюжет рассказа Тургенева. In: *Тургеневский сборник. Материалы к Полному Собранию Сочинений и Писем И. С. Тургенева II. Л.*, Наука, 127–133.
- TAMÁS Ábel (2006): Az istennő, a királynő, a hős és a művészek. A karthágói lunotemplom olvasata az *Aeneis* I. énekében. In: Ferenczi Attila (szerk.): *A rejtéhyes Aeneis. Aeneis-tanulmányok*. Budapest, L'Harmattan, 47–88.
- THOMKA Beáta (2001): *Beszél egy hang. Elbeszélők, poétikák*. Pécs, Kijárat.
- THOMKA Beáta (2007): Narrator versus auctor. In: Bene Adrián – Jablonczay Tímea (szerk.): *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*. Pécs, Kijárat, 102–112.
- ТОПОРОВ (Топоров), V. N. (1993): *Эней – человек судьбы. К «средиземноморской» персонологии*. Ч. I. М., «Радикс».
- ТОПОРОВ (Топоров), V. N. (1995): О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах. In: уо: *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*. М., Прогресс – Культура, 575–622.
- ТОПОРОВ (Топоров), V. N. (1998): *Странный Тургенев (Четыре главы)*. М., Российский государственный гуманитарный университет.
- ТОРОР (Тороп), Peeter (1984): Симультианность и диалогизм в поэтике Достоевского. *Труды по знаковым системам XVII*. Тарту, 138–158

- TROFIMOVA (Трофимова), T. B. (2004): Тургенев и Данте. К постановке проблемы. *Русская литература* 2004/2, 169–182.
- TROMBITÁS Judit (2004): Paralelizmusrendszerek és „kicsinyítő tükrök” Turgenyev *Tavaszi vizek* című művében. In: Kroó Katalin (szerk.): *Ösvények Turgenyev és Dosztojevszkij művészi világához. Szövegelemzés, irodalomelmélet.* Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 34–56.
- USZPENSZKIJ (Успенский), B. A. (1970): *Поэтика композиции.* М., Искусство.
- USZPENSZKIJ, Borisz (1984): *A kompozíció poétikája. A művészi szöveg szerkezete és a kompozíciós formák tipológiája.* Budapest, Európa.
- V. GILBERT Edit (2004): Az orosz Hamlet-alak az imagológia tükrében. Metakritikai gondolatmenet – arról, hogy hány Hamlet is van. In: Hetesi István (szerk.): *„Hamlet mi vagyunk”. Tanulmányok (a) Hamlet európai recepciójának történetéből,* Budapest, Janus/Gondolat, 175–195.
- VINCE Máté (2006): Ha az álom kapuja kitárul. In: Ferenczi Attila (szerk.): *A rejtélyes Aeneis. Aeneis-tanulmányok.* Budapest, L'Harmattan, 89–116.
- VISNYEVSZKAJA (Вишневская), I. L. (1989): *Темп Тургенева. Некоторые проблемы интерпретации классики на советской сцене.* М., Наука.
- WAGNER, Richard (1911a): Der Freischütz in Paris. In: uő: *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Erster Band.* Leipzig, Breitkopf & Härtel – C. F. W. Siegel, 207–240.
- WAGNER, Richard (1911b): „Le Freischütz”. Bericht nach Deutschland. In: uő: *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Erster Band.* Leipzig, Breitkopf & Härtel – C. F. W. Siegel, 220–240.
- WAGNER, Richard (1911c): Rede an Webers letzter Ruhestätte. In: uő: *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Zweiter Band.* Leipzig, Breitkopf & Härtel – C. F. W. Siegel, 46–48.
- WEINSTOCK, Herbert (1975): *Rossini. A biography.* New York, Knopf.
- WOODWARD, James (1995): Polemics and Introspection in Turgenev's *Vesnie vody*. In: Peter Thiergen (Hrsg.): *Ivan S. Turgenev: Leben, Werk und Wirkung. Beiträge der Internationalen Fachkonferenz aus Anlaß des 175. Geburtstages an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, 15.–18. September 1993.* München, Sagner, 227–243.

- ŽEKULIN (Жекулин), N. G. (1995): Тургенев и Рихард Польш. In: Peter Thiergen (Hrsg.): *Ivan S. Turgenev: Leben, Werk und Wirkung. Beiträge der Internationalen Fachkonferenz aus Anlaß des 175. Geburtstages an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, 15.–18. September 1993*. München, Sagner, 243–271.
- ŽEKULIN, N. G. (1983): Тургенев и Моцарт. *Transactions of the Russian-American Scholars in the USA XVI*, 175–194.
- ŽEKULIN, N. G. (1989): *The story of an operetta. Le Dernier Sorcier by Pauline Viardot and Ivan Turgenev*. München, Sagner.
- ŽEKULIN, N. G. (1991): Tourguéniev et Mozart. In: Tr. A. Zviguilsky (éd.): *Cahiers Ivan Tourguéniev – Pauline Viardot – Maria Malibran No.15*, 63–77.
- ŽEKULIN, N. G. (2008): “Сейчас видно, что в свое время сильный был латинист!”. Turgenev and the Ancient Classical World. In: Katalin Kroó – Peeter Torop (eds.): *Russian text (19th century) and antiquity*. Budapest–Tartu, L’Harmattan, 169–206.
- ZÖLDHELYI-DEÁK (Зельджейн-Деак) Zsuzsa (1997): И. С. Тургенев о финалах. *Hungaro-Slavica 1997. Studia in honorem Stephani Nyomárkay*, 348–353.
- ZUMTHOR, Paul (1981): Intertextualité et mouvance. *Littérature* 41, 8–16.

A szerzőnek a disszertációhoz kapcsolódó témákban megjelent írásai

- Horatius és Puskin költői halhatatlansága mint az irodalmi hagyomány része. In: Kroó Katalin (szerk.) *Első század*. Bp., 2002. 79–108.
- Intertextualitás és műfajpoétika Turgenyev *Tavaszi vizek* című elbeszélésében. In: Kroó Katalin (szerk.) *Ösvények Turgenyev és Dosztojevskij művészi világához*. Bp., 2004. 81–104.
- A jogszerűség és a sorsszerűség kérdései Turgenyev *Tavaszi vizek* című elbeszélésében. In: *Az erkölcs szépsége. A kaposvári Erkölcs-, művészetfilozófiai és -nevelési konferencia előadásai*. Kaposvár, 2005. 573–589.
- Aeneas, „a sors embere” (V. N. Toporov: *Aeneas, a sors embere. A „földközi-tengeri” perszónológia kérdéséhez*). In: Ferenczi Attila (szerk.) *A rejtélyes Aeneis*. Bp., 2005. 189–196.

- Narrációs módozatok az intertextualitás tükrében (Turgenyev: *Tavaszi vizek*). In: Kovács Árpád (szerk.) *Puskintól Tolsztojjig és tovább...* Bp., 2006. 333–351.
- Поэтическое бессмертие Горация и Пушкина как часть литературной традиции. In: Torop Peeter – Kroó Katalin (szerk.) *Russian text (19th century) and antiquity*. Bp.–Tartu, 2008. 102–127.
- Интертекстуальность в свете поэтики жанра в повести И. С. Тургенева „Вешние воды”. In: Torop Peeter – Kroó Katalin (szerk.) *Russian text (19th century) and antiquity*. Bp.–Tartu, 2008. 207–235.
- Трансформация истории-„inclusa” в „Хозяйке” Достоевского. In: Povarnyicina Marina (szerk.) *Русский язык в начале XXI века. Проблемы развития, функционирования, преподавания. Материалы международной научной конференции, посвященной Году русского языка*. Печ, 2008. 84–89.
- Átdolgozott változata* In: Kroó Katalin – Avramets Irina (szerk.) *In honour of Peeter Torop 60. A collection of papers from young scholars*. Bp.–Tartu, 2010. 64–73.
- A zenés színház megjelenése Turgenyev *Tavaszi vizek* című elbeszélésében. In: Kroó Katalin – Hajdu Péter (szerk.) *Novellaelemzések*. Bp., 2011 [megjelenés előtt].

Tartalom

PROBLÉMAFELVETÉS	3
ELSŐ FEJEZET	
Szövegköziség és műfajpoétika. Alakszerepek, történettípusok	10
BEVEZETÉS	10
I. AZ EURÓPAI DRÁMAI (KOMÉDIAI ÉS TRAGÉDIAI) HAGYOMÁNY MEGJELENÉSE	13
A <i>TAVASZI VIZEK</i> BEN	
1. A problémafelvetés indoklása	13
2. Az „inclusa” történetének egyes realizációi	18
3. Komikus hőstípusok, tragédiabeli szereplők a <i>Tavaszi vizek</i> ben	23
a) Komédia	23
b) Tragédia	27
4. A műfaji hagyomány által meghatározott értékrendek megjelenítése a <i>Tavaszi vizek</i> ben	33
5. A szövegközi kapcsolódási formák elméleti megközelíthetősége – Összegzés	38
II. BIBLIAI INTERTEXTUSOK	44
1. Módszertani-elméleti indoklás	44
2. Ruth bibliai története	46
3. Salome tánca	54
4. A bibliai intertextusok funkciója a <i>Tavaszi vizek</i> ben az <i>inclusa</i> -történet és a műfajpoétika síkján – Összegzés	59
III. VERGILIUS <i>AENEIDE</i> A <i>TAVASZI VIZEK</i> BEN	61
1. Cselekményszituációk szövegközi értelmezhetősége	63
2. Az alakszerepek vizsgálat	70
EXKURZUS: A TURGENYEV-ELBESZÉLÉS SZEREPLŐTIPOLÓGIÁJA: A BETELJESÜLETLEN SZERELEM MOTÍVUMA	74
MÁSODIK FEJEZET	
Narrációs módozatok az intertextualitás tükrében	78
I. NARRÁCIÓ ÉS KERETTÖRTÉNET	78
II. (ÖN)ÉLETRAJZ – A KERETTÖRTÉNETBEN ÉS AZON TÚL	84
III. INTERTEXTUALITÁS ÉS NARRATÍV MODALITÁS KAPCSOLATA	90

HARMADIK FEJEZET

A nemzeti kultúra mint „hagyomány”. A zenés színház megjelenése és funkcionálitása a Tavaszi vizekben	100
I. OLASZ OPERA, OLASZ IRODALOM – KULTURÁLIS SZÖVEGHAGYOMÁNYOK	102
1. Olasz opera a <i>Tavaszi vizekben</i>	102
2. „Dove ’l si suona” – Dante művészete	121
II. A NÉMET KULTURÁLIS HAGYOMÁNY WEBER BÜVÖS VADÁSZ CÍMŰ OPERÁJÁNAK KONTEXTUSÁBAN	131

NEGYEDIK FEJEZET

Alaktipológia és kultúraábrázolás a Tavaszi vizekben	139
I. A TURGENYEV-ELBESZÉLÉS ALAKTIPOLÓGIÁJA	139
II. A <i>TAVASZI VIZEK</i> KULTÚRAÁBRÁZOLÁSA AZ ALAKTIPOLÓGIA FÉNYÉBEN	151
1. Nemzeti kulturális tradíciók a <i>Tavaszi vizek</i> alakábrázolásában	151
a) Az olasz kultúra	151
b) A német kultúra	154
2. Szanyin története a nemzeti hagyományok tükrében – a történet és a lezárás	158
ZÁRSZÓ	163
FÜGGELÉK	168
BIBLIOGRÁFIA	172
TARTALOM	187